430

L'HARMONIE RENDUE FACILE,

ou la

Théorie pratique de cette Science

et d'Accompagnement de la Basse chiffrée et de la Partition,

(La Première Partie contient de nombreux EXEMPLES, BASSES ou EXERCICES d'ACCOMPAGNEMENT, dits Partimenti, sur chaque accord, sur chacun de ses RENVERSEMENS, ainsi que sur tout ce qui a rapport à l'étude de l'Harmonie, et de l'Accompagnement pratique.

La Seconde Partie contient le CORRIGÉ *ou remplissage d'accords des Partimenti de la PREMIÈRE PARTIE, afin que l'Elève puisse reconnaître les fautes qu'il aura faites en les écrivant.)*

Dédiée à son Maître et son Ami

Antoine Reicha,

Membre de la Légion d'honneur, Professeur de Composition au Conservatoire et Membre de l'Institut

PAR

ALEXIS de CARAUDÉ,

Professeur de Chant au Conservatoire de France, Mre du Conservatoire Impl et Royal d'Italie, de l'Académie Rle des Sciences et belles Lettres de Nancy, &a

Op: 44. Prix 30f

à Paris,

Vm.8. 347

Chez L'AUTEUR, Galerie Colbert, Escalier F, et chez les Mds de Musique.

C.

L'HARMONIE RENDUE FACILE,

ou

Théorie pratique de cette Science

et d'Accompagnement de la Basse chiffrée et de la Partition,

(La Première Partie contient de nombreux ***EXEMPLES, BASSES ou EXERCICES*** *d'ACCOMPAGNEMENT, dits Partimenti, sur chaque* **accord,** *sur chacun de ses* ***RENVERSEMENS,*** *ainsi que sur tout ce qui a rapport à l'étude de l'***Harmonie,** *et de l'***Accompagnement pratique.***

La Seconde Partie contient le **CORRIGÉ** *ou remplissage d'accords des Partimenti de la* ***PREMIÈRE PARTIE,*** *afin que l'Elève puisse reconnaître les fautes qu'il aura faites en les écrivant.)*

Dédié à son Maître et son Ami

Antoine Reicha,

Membre de la Légion d'honneur, Professeur de composition au Conservatoire et Membre de l'Institut

PAR

ALEXIS de CARAUDÉ,

Professeur de Chant au Conservatoire de France, Hre du Conservatoire Impl et Royal d'Italie, de l'Académie Rle des Sciences et belles Lettres de Nancy, &c.

Op: 44. Prix 30f

à Paris,

Chez L'AUTEUR, Galerie Colbert, Escalier F, et chez les Mds de Musique.

(162)

BIBLIOTHEQUE ROYALE 1

[Vm8. 347

CATALOGUE ANALYTIQUE

DES OUVRAGES CLASSIQUES POUR L'ENSEIGNEMENT MUSICAL,

EN USAGE DANS LES **CONSERVATOIRES** DE **FRANCE**, D'**ITALIE**, DE **BELGIQUE**, ETC.

COMPOSÉS PAR ALEXIS DE GARAUDÉ,

PROFESSEUR DE CHANT AU CONSERVATOIRE DE PARIS, MEMBRE HONORAIRE DU CONSERVATOIRE IMPÉRIAL ET ROYAL D'ITALIE, DE L'ACADÉMIE ROYALE DES SCIENCES ET BELLES-LETTRES DE NANCI, ETC.

Ces ouvrages se trouvent chez l'Auteur, Rue Vivienne, Passage Colbert, Escalier A, à Paris,

Où il tient ses COURS DE CHANT ITALIEN ET FRANÇAIS (PRIX : 30 FRANCS PAR MOIS).

(NOTA.) *Le choix des ouvrages classiques doit exercer une grande influence sur les progrès et sur la bonté de l'Enseignement Musical. Comme, sur leur simple titre, on ne peut juger du mérite de ces Ouvrages, ni même connaître leur plan et les matières détaillées que l'auteur y a traitées, nous avons cru qu'il serait utile de donner ici une* ANALYSE SOMMAIRE DES SOLFÉGES ET MÉTHODES *diverses* D'ALEXIS DE GARAUDÉ, *afin que MM. les Professeurs puissent choisir plus facilement les Ouvrages qui leur sembleraient être plus convenables pour leurs Élèves.*

SOLFÉGES *avec la Basse chiffrée*, ou NOUVELLE MÉTHODE DE MUSIQUE, op. 27, 6e *Édition*, améliorée et augmentée de beaucoup de leçons nouvelles. Prix : 42 francs.

La 1re PARTIE, qui remplace avec avantage le *Solfége de Rodolphe*, et la 2e PARTIE (dont le contenu se trouve détaillé ci-après), se vendent chacune séparément, 21 francs.

Dix Editions de ces SOLFÉGES, gravées en France et à l'Étranger, leur adoption comme base de l'enseignement élémentaire de la Musique, dans les Conservatoires de France, d'Italie, de Belgique, etc., sont des garants irrécusables de leur grand succès.

La 1re PARTIE commence par douze pages des PRINCIPES, par demandes et réponses, avec des renvois correspondant aux Leçons de Solféges qui en sont le développement. Ces questions sont les mêmes qui sont adressées aux élèves du Conservatoire, lors des Examens et des Concours.— *L'intonation des divers intervalles et les valeurs de notes et de silences* étant les principales difficultés à vaincre pour la *Lecture musicale*, trente-huit Leçons sur les intervalles, et vingt-trois Leçons sur les combinaisons de Ronde, Blanche, Noire et Croche, rendent l'élève familier avec ces deux genres de difficultés. Après des tableaux clairs et précis sur les *Modes*, les *Gammes*, etc., un grand nombre de Leçons sont consacrées à faire connaître successivement les *Mesures les plus usitées*, la *Syncope*, les *Notes pointées*, les *Silences*, les *Triolets*, les *doubles* et les *triples Croches*, etc.— Il est à remarquer qu'après chaque douzième Leçon (dont chacune est consacrée à l'étude spéciale d'une seule espèce de valeurs), la suivante est une *récapitulation*, où chaque mesure reproduit la valeur des Notes ou des Silences de l'une des douze Leçons précédentes : ce qui donne la preuve que l'élève les conçoit parfaitement. Ce plan est continué dans toute la 1re PARTIE, dont les intonations les plus hautes ne passent point le *Fa* ou le *Sol*. Elle se termine par des SOLFÉGES, sur la clef de *Fa* sur la 4me ligne.

La 2me PARTIE commence par un chapitre sur la *Dictée musicale* ou *manière d'écrire la Musique*. Un grand nombre de Solféges est successivement consacré à de nouvelles difficultés de valeurs, tant sur la Clef de *Sol* que sur les quatre Clefs de *Do* et celle de *Fa* sur la 3me ligne, ainsi qu'à faire connaître toutes les *mesures composées*, de la manière la plus lucide. On y remarque surtout des *Solféges* sur les *valeurs irrégulières*, et sur les *plus grandes difficultés de lecture*, mouvement *largo*, ce qui n'avait jamais été écrit dans aucun ouvrage de ce genre. Cette 2me PARTIE est terminée par des *Leçons avec changements de Clefs*, par un chapitre sur la *manière de transposer*, et par 12 *grands Solféges à 2, 3 et 4 voix*.

La majorité des bons Professeurs qui ont adopté ces Solféges, a surtout remarqué l'heureux mélange qui y règne du style classique et du style moderne de l'École Italienne. Leur mélodie fait aimer aux jeunes élèves ce genre d'étude si aride autrefois, et cependant si nécessaire; c'est surtout l'absence totale de cette qualité qui a fait abandonner *Rodolphe*, de gothique mémoire, dont divers *rhabillages* n'ont pu détruire le vice principal : celui de son style suranné et de sa pauvre harmonie. Ceci est plus important qu'on ne pense, car cette première nourriture musicale, offerte à de jeunes élèves, fait germer en eux des traces ineffaçables de mauvais goût. On peut ajouter qu'en ôtant de ses anciennes éditions les *Si* et les *La* qui s'y trouvaient en grand nombre, on n'a point détruit son inconvénient de fatiguer la poitrine; car la *tessiture* de ses Leçons est restée presque toujours dans la combinaison de Notes : *Do, Re, Mi, Fa, Sol*; et c'est là précisément ce qui exténue les jeunes voix.

SOLFÉGES *avec Accompagnement de Piano*, ou NOUVELLE MÉTHODE DE MUSIQUE, op. 27, 5e *Édition*. Prix : 30 fr.

Cette 5me *édition* contient toute la 1re PARTIE de la 6me *édition*, et un choix de Solféges de la 2me PARTIE sur de nouvelles difficultés de valeurs de Notes, et sur de nouvelles mesures. On a pensé qu'un *accompagnement de Piano* pouvait être d'une grande utilité, puisqu'il donnera aux élèves un moyen plus facile d'étudier et d'accompagner eux-mêmes les Leçons qu'ils auront apprises avec leur maître. D'ailleurs, beaucoup de Professeurs Pianistes, n'ayant point l'habitude d'accompagner la *Basse chiffrée*, seront bien aises de trouver un accompagnement tout fait.

SOLFÉGES *avec Accompagnement de Guitare*, ou NOUVELLE MÉTHODE DE MUSIQUE, op. 27, 4e *Édition*. Prix : 21 fr.

Beaucoup de Professeurs de Guitare, dans les départements, ne connaissant point d'autres instruments, sont souvent embarrassés pour accompagner les Leçons de SOLFÉGES. L'Auteur a pensé qu'il leur serait agréable et utile de trouver dans cette 4me édition une MÉTHODE DE MUSIQUE dont le succès est constaté, à laquelle *M. Gatayes*, guitariste célèbre, a fait un accompagnement facile.

Cette édition contient les Solféges de la 1re PARTIE, moins ceux qui étaient dans des tons trop difficiles pour la guitare. On les a remplacés par un choix de Leçons de la 2me PARTIE.

---

60 **SOLFÉGES** PROGRESSIFS A DEUX VOIX ÉGALES, *avec Accompagnement de Piano*, ou NOUVEAU COURS DE LECTURE MUSICALE, précédé de *Principes* par demandes et réponses, op. 41. Prix : 25 francs.

Cet ouvrage n'est point destiné à commencer l'étude de la Musique; mais à *servir de complément utile* à tous les SOLFÉGES connus, dont il deviendra une *récapitulation générale de toutes les difficultés d'intonations, et de valeurs de notes et de silences*, lesquelles s'y trouvent classées progressivement dans toute espèce de mesures, comme dans la 1re PARTIE des SOLFÉGES de *Garaudé*, op. 27. Le but spécial de cet ouvrage est surtout *d'accoutumer à chanter en parties* une certaine classe d'élèves qui, assez bons lecteurs lorsqu'ils chantent seuls, trouvent difficilement leurs intonations, lorsqu'une seconde partie vocale vient se marier à celle qu'ils chantent.

Chaque partie de ces SOLFÉGES pouvant être chantée par une ou plusieurs voix (*la Basse étant même presque toujours susceptible d'être aussi chantée*, au moyen de quelques légers changements dans les intonations trop graves), cet ouvrage s'emploie aussi avec succès dans toutes les diverses CLASSES DE MUSIQUE, où un seul Professeur doit, dans une même

Leçon, enseigner la Musique à un certain nombre d'élèves à la fois, telles que dans les *Pensionnats*, les *Colléges*, les *Ecoles musicales*, dites Enseignement Mutuel, Méloplastes, etc. Il est à remarquer que ces Solféges étant écrits de manière à ce que l'intonation la plus basse soit un *Si*, et l'intonation la plus haute un *Sol*, les élèves peuvent ensuite changer de parties, et doubler par là le nombre de ces Leçons et l'avantage qu'on peut en retirer.

L'auteur a cherché à répandre dans ces Solféges une variété de style classique ou théâtral, qui puisse donner de l'attrait à un genre d'études si important; mais qui, dans certains ouvrages, est souvent d'une ennuyeuse aridité qui rebute et paralyse le zèle et la persévérance que les élèves doivent y apporter.

MÉTHODE Complète de Chant, dédiée à son Élève *Clotilde Coreldi, Prima Donna* des Théâtres I. et R. de Milan et de Naples, op. 40. Prix : 48 francs.

Le même Ouvrage, Première ou Seconde et Troisième Partie, détachées : 27 francs chaque.

La parfaite connaissance des diverses espèces de voix, les moyens de les améliorer, de leur faire acquérir la pose et l'accentuation expressive, si nécessaires dans les mouvements lents, ainsi que le mécanisme d'agilité qu'exige le style moderne, tel est le but de la 1re Partie de cet Ouvrage. On y traite successivement de l'*Art de la Respiration;* de la *Vocalisation* ; de la manière d'*attaquer*, *filer* et *porter les Sons :* de la *Vibration de la voix* ; des divers *ornements du chant* ; des *traits* ou *fioritures*, avec un vaste répertoire de toutes leurs formules, en désignant la phrase simple dont elles proviennent ; du *trille* et des *roulades*. Tous ces divers articles ont leurs préceptes, leurs exemples, leurs exercices et leurs leçons spéciales, où leur étude particulière revient très-fréquemment sous diverses formes.

200 *Exercices* et 20 *Vocalises* faciles sont consacrés à l'étude progressive de tout ce qui précède. Viennent ensuite cinq chapitres de texte sur la *phrase musicale ;* sur la *prononciation* et la *prosodie* ; sur le *caractère des divers morceaux de chant ;* sur le *style*, le *goût* et l'*expression* ; sur la *mue de la voix*, sur sa *conservation* et sur la *manière d'étudier le chant* avec fruit, et sans se fatiguer.

La 2me Partie contient vingt-cinq grandes Vocalises, ou *morceaux de chant sans paroles*, de tous les styles et de tous les genres d'expression, destinées à toutes les applications des préceptes, exemples et exercices contenus dans la 1re Partie. Ce sont des études spéciales de coloris et d'ornements modernes, sous la forme de *Scènes*, d'*Airs de bravoure*, d'*allegro*, sur des coupes variées de *Rondo*, de *Polacca*, qui concourent à perfectionner le mécanisme de l'agilité, et à féconder l'imagination par l'exécution d'une foule de fioritures et de points d'orgue usités par les chanteurs les plus célèbres de notre époque. Ce sont aussi (ce qui est le plus essentiel pour l'art) des *cantabile*, des *adagio* de tous les genres d'expression, qui peignent successivement la douleur dans toutes ses nuances de mélancolie, de tendre tristesse ou de désespoir. Un chanteur intelligent doit, en chantant ces Vocalises, *leur supposer des paroles*, ou du moins une *situation dramatique* analogue à leur style et à leur mouvement ; chacune d'elles est une composition spéciale sur l'expression d'une passion différente ; et c'est en cela surtout qu'elles diffèrent des Vocalises des autres auteurs.

La 3me Partie a pour titre et pour objet : *de la manière d'orner un morceau de chant*. On y établit que toutes les espèces de fioritures ne peuvent se composer que des matériaux fournis par les divers ornements du chant, et par les nombreuses formules de traits et de roulades contenus dans la 1re Partie de cet ouvrage. Les préceptes sur la manière judicieuse de les employer, selon le style et le coloris d'un morceau, sont suivis d'un exemple dans lequel une seule *phrase simple* est ornée de cinquante manières différentes. Cette 3me Partie est terminée par cinq *Vocalises* d'un style très-simple, qui sont destinées à recevoir l'application des préceptes précédents. L'élève devra vocaliser plusieurs fois chacune d'elles ; et chaque fois, il devra créer des fioritures différentes, dans toutes les phrases qui seraient susceptibles de les recevoir, en se conformant aux règles indiquées par le bon goût, ainsi qu'aux rectifications motivées par les conseils judicieux de son Professeur. On adapte ensuite ce genre de travail aux principaux airs des théâtres italiens et français. Cette étude bien dirigée doit former et épurer le goût.

MÉTHODE de Chant, à l'usage de la maison Royale de *Saint-Denis*, op. 25. Prix : 27 francs.

Cet ouvrage, composé bien antérieurement au précédent, traite à peu près les mêmes matières ; mais il est bien moins complet, sous le rapport du texte et des exercices. Il ne contient que vingt-cinq *Vocalises*, plus faciles, à la vérité, que celles de l'*op.* 40, mais moins modernes comme élégance de style.

PETITE MÉTHODE de chant dédiée aux Dames. Prix : 9 francs.

L'auteur a composé ce petit ouvrage dans sa première jeunesse. On ne peut qu'engager à adopter de préférence l'*op.* 40 précité.

24 **NOUVELLES VOCALISES**, ou Études de l'Art du Chant, composées pour les *Examens* et les *Concours du Conservatoire*, op. 42.

1re Livraison écrite pour les voix de *Soprano* et de *Ténor*. Prix : 18 francs.

2e Livraison écrite pour les voix de *Contralto* et de *Basse* ou *Baryton*. Prix : 18 francs.

Cet ouvrage forme la 1re *suite* de la Méthode complète de Chant, *op.* 40. Les Pianistes possèdent beaucoup d'excellentes Etudes, qui sont à la fois des compositions musicales fort remarquables, et un puissant véhicule pour développer rapidement les progrès des élèves. Les chanteurs n'ont pas un besoin moins grand de telles Etudes spéciales, dites Vocalises, dans lesquelles ils puissent trouver réunies, dans un cadre agréable et régulier, toutes les difficultés souvent arides de l'*art du chant*. L'auteur a fait son possible dans cette œuvre 42, pour ne jamais s'écarter de son but spécial, qui est d'offrir, à chaque ligne, un exercice de perfectionnement, soit sous le rapport de la *pose de la voix* et de ses *nuances* comme *coloris* et *expression*, soit sous celui du *mécanisme de l'agilité*, en employant toujours les fioritures les plus modernes et les plus adaptables au style du morceau.

Quelque transposition qu'on fasse subir aux Vocalises écrites pour la voix de *Soprano*, il est certain que leur tessiture et une grande partie de leurs traits d'agilité ne conviennent pas aux voix graves de *Contralto* et de *Baryton*. Aucune étude spéciale pour ces dernières voix n'ayant pas encore été publiée, la 2me *livraison* de cet ouvrage a pour but de suppléer à cette lacune importante. Elle contient, non-seulement des exercices sur toute espèce de *traits*, de *roulades*, etc., mais des Etudes *sur l'accent*, *le coloris et l'expression* qui semblent être principalement l'apanage de ce genre de voix.

Ces 24 Vocalises sont presque toutes écrites à *deux mouvements*, sous la forme de *Cavatines*, *Rondo*, *Barcarolles*, *Polacca*, *Airs de bravoure*, *Scènes*, etc. Les respirations et les nuances y sont scrupuleusement indiquées. Des lignes additionnelles contiennent des phrases supplémentaires pour les notes qui seraient trop graves ou trop élevées.

CRESCENTINI, 25 Vocalises avec Accompagnement de Piano, par *A. de Garaudé*, op. 2. Prix : 20 francs.

Dc. . . . . 24 Vocalises avec Basse Chiffrée. Op. 3. Prix : 12 francs.

Ces deux ouvrages, d'un célèbre chanteur, que M. de Garaudé compte parmi ses maîtres, ont été importés par lui en France. Ces vocalises n'offrent point les grandes difficultés du chant moderne ; elles se distinguent par le style pur et large qui caractérisait son école.

L'HARMONIE Rendue facile, ou *Théorie pratique de cette Science* et d'Accompagnement de la *Basse chiffrée*, et de la *Partition*, dédiée à son maître *A. Reicha*, op. 44. Prix, 30 fr.

La nécessité de faire quelques *études d'harmonie* est généralement sentie aujourd'hui, même parmi les amateurs. On comprend son utilité pour aider les Pianistes dans la rapidité de la *lecture musicale*, puisque, par les seules notes de la Basse, ils peuvent deviner les autres notes de l'accord. On doit même considérer cette étude comme la *clef de l'art musical*, puisque, seule, elle apprend à bien apprécier les compositions de tout genre des grands maîtres de toutes les écoles.

Beaucoup de Traités d'harmonie, plus ou moins estimés, ont été publiés ; mais, se bornant à l'explication des règles de cette science, aucun d'eux ne donne aux élèves ni un travail spécial qu'ils puissent faire eux-mêmes sur chacune de ses parties, ni les moyens de corriger ce travail, sans être forcés de recourir aux leçons d'un bon maître, que souvent il devient impossible de se procurer, surtout dans les pétites villes.

Remplir cette lacune importante, tel est surtout le but que l'auteur s'est efforcé d'atteindre. Dans la 1re Partie de ce Traité, après tous les préceptes et exemples préliminaires concernant les *accords consonnants* et *dissonnants*, les *trois mouvements*, les *moyens d'écrire sans faute une série d'accords parfaits*, etc., l'élève devra copier quatre leçons spéciales sur ce premier accord, dont la basse est seule écrite ; et après avoir rempli les notes des autres parties qui manquaient pour le compléter, il retrouvera, dans la 2me Partie, cette même leçon bien écrite. En la comparant à celle qu'il vient de terminer, il pourra corriger lui-même les fautes qu'il aura faites. Ce système d'études, progressivement suivi pour tous les accords et pour chacun de leurs renversements, est accompagné de nombreux *Nota* qui expliquent, comme le ferait un Professeur, tous les cas douteux ou embarrassants. Les chapitres des *suspensions*, des *cadences harmoniques*, des *notes étrangères à l'harmonie*, des *Marches d'Harmonie*, etc., sont écrits avec des développements clairs et concis, suivis de nombreux exemples et de leçons spéciales à faire par l'élève, et dont tous les *corrigés* à consulter se trouvent dans la 2me Partie. Cet ouvrage est terminé par des règles générales pour bien accompagner la *Basse chiffrée* et la *Partition*, par un *Tableau de l'effet réel des instruments à vent* dans l'orchestre, et par un *Air en partition, réduit pour le Piano*, avec des annotations explicatives.

MÉTHODE Complète de Piano, ou *Théorie pratique de cet instrument*, rédigée par A. de Garaudé, et contenant beaucoup d'*Exercices, Leçons, Préludes* et *Etudes*, par J. Herz, L. Jadin, Levasseur, etc., 2e *Édition* entièrement refaite et augmentée de moitié par l'adjonction d'un grand nombre d'*Exercices*, *Gammes* et *Leçons Nouvelles*, tirés des morceaux favoris du Théâtre Italien, op. 45. Prix : 21 fr. (140 pages).

La 1re et la 2e Partie se vendent séparément.

Les Méthodes de Piano les plus estimées sont d'un prix fort cher, et, il faut le dire, elles contiennent tous les exercices de grandes difficultés qui concourent à former de bons pianistes ; mais il ne s'y trouve qu'un bien petit nombre de pages destinées aux commençants, et il faut être

déjà d'une certaine force pour s'en servir utilement. D'autres MÉTHODES plus élémentaires ont le défaut contraire, et ne contiennent qu'une faible partie des études difficiles, indispensables dans un tel ouvrage.

Désirant combler cette lacune, nous avons cherché à offrir dans celle-ci *un mode d'enseignement pratique et facile qu'on puisse suivre de leçon en leçon, de manière à accélérer les progrès de l'élève, en répandant quelque charme sur des études souvent arides, mais auxquelles nous avons donné une forme agréable.* Nous avons donc pris, pour motifs des nombreuses *Leçons progressives*, les morceaux de ROSSINI, BELLINI, MERCADANTE, DONIZETTI, etc., qui ont eu le plus de succès au Théâtre-Italien, et nous les avons arrangés d'une manière facile, et tendant néanmoins à développer peu à peu l'exécution, en y employant toutes les formules usitées dans la musique de Piano, destinée aux jeunes élèves.

La 1re PARTIE contient un *Abrégé des Principes de musique* adaptés à l'étude du Piano : 170 *exercices* pour les deux mains, sur la position des cinq doigts en notes simples et en tierces, les *Gammes simples, et celles à la tierce* et *à la sixte*; ainsi que *sur toute espèce de traits*; 18 *Préludes* dans les principaux tons majeurs et mineurs; 63 *Leçons progressives*, sur les diverses formules de *batteries*, *accords*, *arpéges*, *croisement des mains*, *doigters* de diverses espèces, etc.

La 2me PARTIE contient un vaste *répertoire d'exercices* sur chaque genre de *traits difficiles* qui se trouvent dans les ouvrages des plus célèbres pianistes; les *Gammes de quatre octaves* et les *Gammes en tierces doubles*, dans tous les tons majeurs et mineurs; les *Gammes chromatiques*; des études de *trilles*, etc., etc.; 30 *Préludes* d'une difficulté progressive; 12 *études*, le tout doigté avec soin, et une *Méthode pour accorder le Piano.*

Nous avons cherché à rédiger cette méthode avec assez de clarté, *pour qu'un professeur intelligent, qui ne joue point du piano, puisse néanmoins en donner de bonnes leçons*, en suivant avec exactitude tout ce qui y est contenu. En effet, de page en page, tous les conseils et explications qui ont rapport aux divers cas qui se présentent, sont renvoyés à des NOTA qui se trouvent au bas de chaque page; et ces NOTA *contiennent très-exactement tout ce que devrait dire un bon Professeur qui donnerait la leçon, à côté de son élève.*

Une habitude routinière engage quelques Professeurs à employer encore la 1re PARTIE de l'antique MÉTHODE DE VIGUERIE. Il leur sera facile de voir que même les *quatre parties* réunies de celle-ci, ne contiennent point autant de choses utiles qu'il s'en trouve dans la seule 1re PARTIE de celle que nous publions aujourd'hui.

PETITE MÉTHODE DE PIANO : 6 francs.

MÉTHODE DE VIOLON à l'usage des colléges: 9 francs.

Elle peut convenir aux élèves qui n'ont point l'ambition de devenir d'une grande force. Il s'y trouve tous les exercices et Leçons nécessaires dans la 1re année d'études; et elle est terminée par 3 DUOS TRÈS-FACILES, dont le premier est entièrement écrit à la 1re *position*, le second à la 2me *position*, et le troisième à la 3me *position*.

MÉTHODE D'ALTO : 5 francs.

MÉTHODE *pour accorder le Piano* (extrait de la Méthode de Piano) : 2 francs 50 centimes.

MESSE SOLENNELLE A TROIS VOIX, avec chœurs, dédiée à *L. Cherubini*, op. 45. La *Partition avec Orgue ou Piano*, se vend 15 francs. Les *Parties de Chant* séparées, 6 francs, et les *Parties d'Orchestre* séparées, 18 francs.

Cette messe n'est pas longue, ni d'une exécution difficile. Elle a été exécutée dans les principales Cathédrales de France, à la Maison Royale de Saint-Denis, et dans beaucoup de Maisons Religieuses.

MUSIQUE POUR DIVERS INSTRUMENTS.

MUSIQUE POUR LE PIANO.

		F.	C.
DIVERS.	*Collection de* 12 *Suites à la* 1re PARTIE DE LA MÉTHODE, OU *OEuvres faciles et doigters*, composés pour développer les progrès des Elèves pendant les premières années de Leçons, et comme *Lecture musicale* pour le Piano.	76	»
NOTA. L'Editeur envoie la collection *franco* au prix de 25 fr. prix net.			
GARAUDÉ	1re et 2e suite, 6 *Sonates avec préludes* (Violon *ad lib.*) chaque suite. (Op. 29).	6	»
Dº	3e et 4e suite, 6 *Sonates* id., chaque. (Op. 30).	7	50
Dº	5e suite, *Sonate à 4 mains.* (Op. 39).	5	»
LEVASSEUR.	6e suite, 3 *Sonates avec viol.*	7	50
GARAUDÉ.	7e suite, 3 *Sonates avec viol.* (Op. 31).	7	50
Dº	8e suite, *Sonate à 4 mains*, (Op. 59).	5	»
Dº	9e suite, *Mélange d'airs favoris.*	4	50
Dº	10e suite, *Sonate à 4 mains.* (Op. 39).	6	»
JADIN.	11e suite, 3 *Sonates avec violon.*	10	»
HERZ.	12e suite, *Caprice pour Piano et Cor.*	4	50
GARAUDÉ.	3 *Sonates à 4 mains faciles, alla Rossini.* (Op. 39), avec gravure.	12	»
Dº	50 *Préludes* d'une difficulté progressive avec le doigté, extraits de la *Méthode.*	7	50
Dº	12 *Etudes brillantes*, de différents caractères, avec le doigter, à l'instar des *Exercices de Cramer* et leur servant de préparation (extraites de la *Méthode*).	4	50
GARAUDÉ.	*Ouverture de la Lyre enchantée*, pour Piano et Violon.	4	50
LEVASSEUR.	*Sonate à 4 mains.* (Op. 5).	4	50
DOURLEN.	*Fantaisie et Variations.*	5	«
HALÉVY.	*Sonate à 4 mains.*	6	»
BOUFIL.	*Duo pour Piano et Clarinette.*	5	»
LES SOIRÉES DE TIVOLI,	6 *Quadrilles de Contredanses*, chaque.	2	50
GARAUDÉ.	2 *Mélanges d'airs*, chaque	2	50

MUSIQUE POUR LA HARPE.

GARAUDÉ.	6 *Sonates faciles, avec Violon*, 1re et 2e livraisons, chaque.	6	»
GARAUDÉ et BÉDARD.	2 *Mélanges en pots-pourris*, chaque.	5	»
SOLA.	*Divertimento pour Harpe et Flûte.*	4	50
LES SOIRÉES DE TIVOLI,	3 *Quadrilles de Contredanses*, chaque.	3	»

MUSIQUE POUR LE VIOLON.

GARAUDÉ.	3 *Airs variés* (dans le genre de *Rode)*, avec Quatuor ou Piano, chaque.	3	60
Dº	*Scène* (fantaisie mélodique) avec Orchestre, ou Quatuor ou Piano.	5	»
Dº	3 *Duos très-faciles* sur les 3 premières positions (extraits de la MÉTHODE DE VIOLON).	5	»
Dº	3 *Duos* dédiés aux Lycées. (Op. 2).	6	50
Dº	6 *Duos brillants et non difficiles*, dédiés à Kreutzer, (Op. 28), première et deuxième livraison, à.	7	50
Dº	3 *Quintetti* pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles. (Op. 16), dédiés à *L. Duport.*	15	»
Dº	*Ouverture de la Lyre enchantée*, à grand Orchestre.	7	50
SOIRÉES DE TIVOLI,	1er et 2e *Quadrilles.*	3	60

MUSIQUE POUR LE VIOLONCELLE.

GARAUDÉ.	*Scène* avec Orchestre, ou Quatuor ou Piano.	5	»
Dº	*Andante varié* avec quatuor.	3	60
Dº	*Fantaisie pour Violoncelle et Piano.*	5	»

MUSIQUE POUR LA FLUTE.

***	*Gammes, airs* et *tablature.*	1	50
MAIRE.	50 *Etudes* ou *Variations.*	4	50
GARAUDÉ.	3 *grands Solos brillants* avec Quatuor ou Piano, chaque livraison (pour les Concerts de Société).	7	50
Dº	3 *Airs variés*, id., chaque.	3	60
Dº	*Scène* (fantaisie mélodique) avec Orchestre ou Quatuor ou Piano.	5	»
Dº	6 *Duos faciles pour* 2 *Flûtes*, première et deuxième livraison, à.	6	»
Dº	3 *Duos concertants pour Flûte et Violon* (Op. 6).	7	50
Dº	3 *Duos*, id., id., (Op. 35).	7	50
Dº	6 *Trios pour Flûte, Violon et Violoncelle*, dédiés à *L. Drouet*, première et deuxième livraisons (Op. 37), à	9	»
Dº	3 *Quatuors pour Flûte, Alto et Violoncelle*, dédiés à Tulou. (Op. 23).	9	»
Dº	3 *Quatuors*, id. (Op. 35).	12	»

MUSIQUE POUR LA CLARINETTE.

***	*Gammes, petits airs et tablature.*	1	50
GARAUDÉ.	3 *Thèmes variés* avec Quatuor.	3	»
Dº	6 *Duos pour Clarinette et Violon*, première et deuxième livraison.	7	50
Dº	3 *Quatuors pour Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle.*	9	»
**	SOIRÉES DE TIVOLI, 1er et 2e Quadrille, chaque.	2	50
**	*Idem*, pour le Flageolet.	2	50
**	*Gammes, airs et tablature* pour le Flageolet.	1	50

MUSIQUE POUR LE COR.

GARAUDÉ et BUZIAU.	*Fantaisie et Variations.*	5	»

PARTITION D'OPÉRA AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

GARAUDÉ.	*La Lyre enchantée.*	15	à

MUSIQUE POUR LE CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

GARAUDÉ.	1re *Cantate à trois voix et chœurs*, pour les *Fêtes et Distributions de Prix* des Pensionnats de jeunes Demoiselles.	6	»
Dº	2me *Cantate*, id., id.	7	50
Dº	*Cantique maçonnique* à quatre voix.	3	»
Dº	2 *Rondeaux* (*Reine des Fleurs* et *Adieux à l'Amour*), chaque.	3	»
Dº	*Scène pour la voix de Basse* (Compagnons de ma gloire).	3	»
Dº	*Airs* et *Duos de la Lyre enchantée*, à divers prix.		
Dº	La *Romance* et la *Chansonnette*, Romance dédiée à Madame Damoreau.	2	»
Dº	100 *Romances* et *Nocturnes*, avec accompagnement de Piano, chaque.	1	50
Dº	3 *OEuvres de Nocturnes Italiens*, chaque.	7	50
PAER.	6 *Ariettes italiennes.*	7	50
BLANGINI.	6 *Nocturnes italiens.* (Op. 20).	9	»
GARAUDÉ.	100 *Romances* et *Nocturnes*, avec accompagnement de Guitare, chaque.	»	75

Principaux AIRS et DUOS des Opéras italiens de *Rossini*, *Mercadante*, *Pacini*, *Vaccaj*, etc., avec acc. de Piano. Prix net : Un Sou la page imprimée ou blanche.

A ce prix, on ne vend pas moins de 50 pages à la fois, et le timbre se paie à part.

Typographie LACRAMPE et Comp., rue Damiette, 2.

AVIS PRÉLIMINAIRE DE L'AUTEUR.

Si je ne craignais de commencer un ouvrage sérieux par un jeu de mots, je dirais que l'HARMONIE est l'une des sciences sur laquelle on est le moins d'accord. Tous les grands Maîtres qui l'enseignent ont sans doute le même but: celui d'apprendre à composer de bonne musique; mais la plupart diffèrent d'opinion sur l'origine et la classification des accords, sur leur nom et la manière de les chiffrer, et même sur ce qui est permis, toléré ou défendu dans certains cas. Chacun d'eux s'est créé un système à cet égard; et, persuadé de sa bonté exclusive, il condamne sans pitié celui de ses Collègues, quoique ces dissentimens roulent, en partie, sur des points de peu d'importance réelle.

Quant à moi, je dirai avec Virgile: *non nostrum inter vos tantas componere lites.* Je n'ai point de système particulier; et j'ai adopté, dans ceux connus jusqu'ici, ce que j'ai remarqué de plus clair, de plus positif et de plus raisonnable, en me conformant néanmoins à ce qui est généralement adopté et enseigné aujourd'hui dans les classes du Conservatoire de France.

Sans me permettre aucune innovation inutile ou dangereuse dans une science dont tant de Maîtres célèbres ont approfondi les secrets et fixé les préceptes, je n'ai eu d'autre but que de chercher à les classifier dans un ordre plus rationel; de ne faire connaître à l'élève les règles et l'emploi de chaque nouvel accord qu'au fur et à mesure qu'il sera bien familiarisé avec celui qui a été l'objet de la leçon précédente; enfin, de suivre l'exemple des meilleurs Auteurs Didactiques, et que j'ai toujours adopté dans mes SOLFÈGES et MÉTHODES DE CHANT, de prendre un à un, dans l'ordre convenable, chaque article de l'art, d'en énoncer le précepte, d'y consacrer plusieurs *Exemples* et *Exercices* spéciaux, et de composer plusieurs morceaux dans lesquels, comme dans une espèce de Thême, ce qui fait l'objet de la leçon du jour se trouve très souvent répété sous toutes les formes, de manière à ce que l'élève puisse comprendre parfaitement tout ce qui y a rapport, avant de passer à l'article suivant.

Ainsi donc, j'ai pris successivement et dans leur ordre progressif chaque accord et ses renversemens, et après avoir énoncé leurs règles, leurs exceptions et leur emploi avec divers exemples, j'ai composé sur chacun d'eux plusieurs PARTIMENTI spéciaux ou EXERCICES D'ACCOMPAGNEMENT avec la *Basse chiffrée* seule, dans lesquels cet accord ou ce renversement se trouve fréquemment répété dans presque tous les tons. L'élève, après avoir copié et rempli les Basses de ces PARTIMENTI, s'exercera à les accompagner et à les transposer sur la Basse chiffrée seule, telle qu'elle est gravée dans la 1re PARTIE de ce TRAITÉ. Ensuite, dans la 2me PARTIE Page 79, il trouvera le CORRIGÉ ou remplissage d'Accords de ces PARTIMENTI, de manière à ce qu'il puisse vérifier lui même, par des moyens qui y sont expliqués, la plupart des fautes qu'il aura faites.

Quoique j'aie fait mon possible pour donner, en général, à ces PARTIMENTI une forme agréable, on appréciera, sans doute, l'extrême difficulté qui entravait mon désir à cet égard; puisqu'au lieu d'avoir, de suite, à ma disposition, toute espèce d'accords (comme dans les PARTIMENTI de *Fenaroli*, *Sala*, etc.) le plan de mon ouvrage m'astreignait à composer la plupart des miens seulement avec un, deux ou plusieurs accords. D'ailleurs comme toute autre science abstraite, l'étude de l'HARMONIE, surtout dans les commencemens, ne peut être fort récréante; mais on y trouve ensuite des développemens et des résultats d'un si grand intérêt, qu'on est loin de regretter les soins et la persévérance que les premiers travaux ont dû exiger.

J'aime à espérer que cet Ouvrage pourra, plus que tout autre, suppléer à l'absence d'un bon Maître, dans une infinité de villes où il ne s'en trouve point. Puissai-je avoir réussi, dans cette *Théorie pratique* de l'HARMONIE, à en diminuer de beaucoup les difficultés, à abréger le tems consacré à cette étude, et à populariser le goût d'une science trop peu cultivée en France, et qu'on peut cependant considérer comme *la clef de l'art musical*, puisque, seule, elle apprend à bien apprécier les Compositions de tout genre des grands Maîtres de toutes les Écoles!

L'HARMONIE RENDUE FACILE,

OU

THÉORIE PRATIQUE *DE CETTE SCIENCE*,

De l'Accompagnement de la BASSE CHIFFRÉE et de la PARTITION.

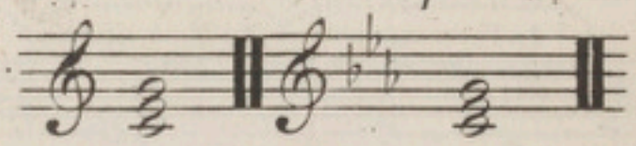
PAR

Alexis de GARAUDÉ.

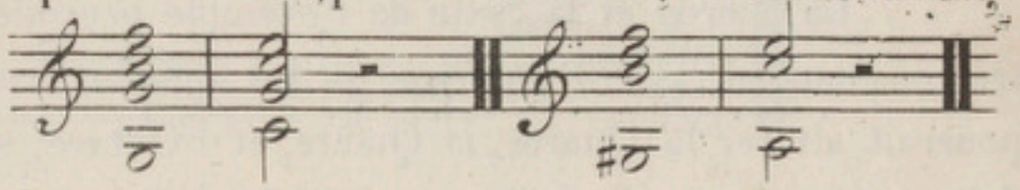
CHAPITRE 1^er.

De l'HARMONIE; des CONSONNANCES, et des DISSONNANCES dans les Accords, et dans les Intervalles. Tableau de ces derniers, et de leurs *Renversemens*.

§ I. On nomme *Harmonie* la réunion de plusieurs sons qu'on fait entendre à la fois, et qui sont combinés d'une manière agréable et régulière. La réunion simultanée de ces sons se nomme *Accord*. Ils se divisent en deux classes: *Accords Consonnans*, et *Accords Dissonnans*. Les premiers sont ceux qui satisfont l'oreille, sans avoir besoin d'être précédés ni suivis par aucun autre accord. Les *Accords parfaits* majeurs et mineurs sont donc les seuls accords consonnans. EXEMPLES.

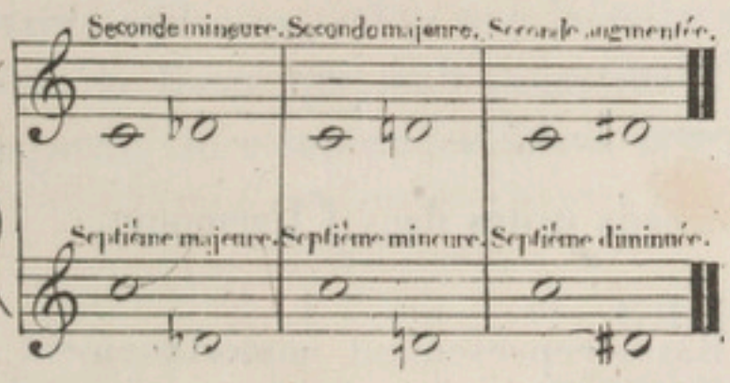


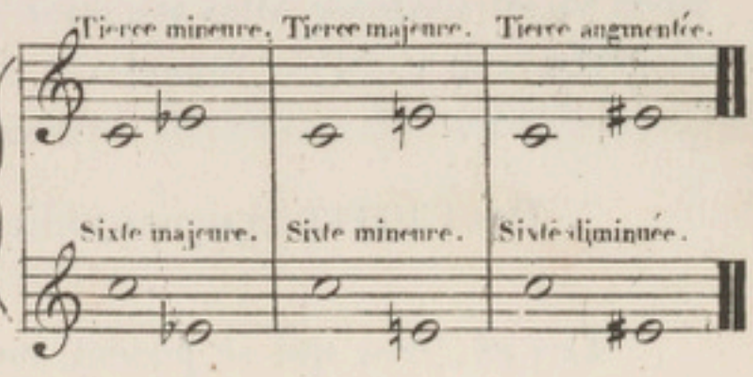
Les *Accords Dissonnans*, au contraire, ne peuvent se passer d'un autre accord qui y fasse suite, en en amenant la *résolution* sur un accord consonnant qui conclue la phrase musicale, soit tout-à-fait, soit momentanément. EXEMPLES.

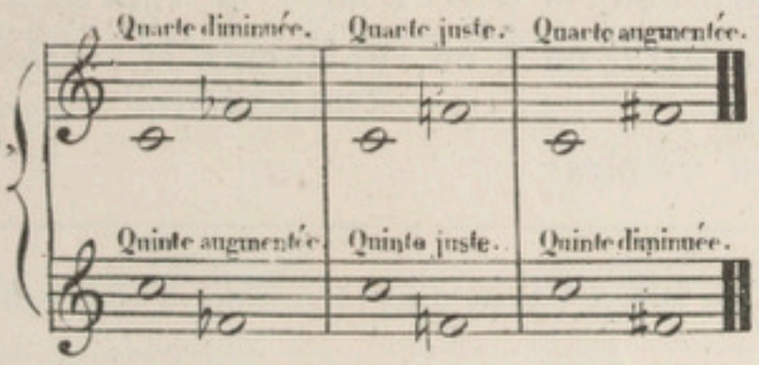


§ II. Une parfaite connaissance de la distance des sons entr'eux, qu'on nomme *Intervalle*, est indispensable dans l'étude de l'Harmonie. Voici le Tableau des diverses espèces d'Intervalles et de leurs *Renversemens*.

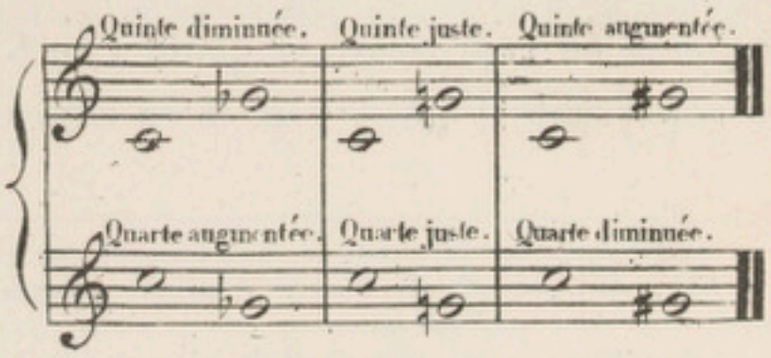
Les *Secondes*, étant renversées, produisent des *Septièmes*.

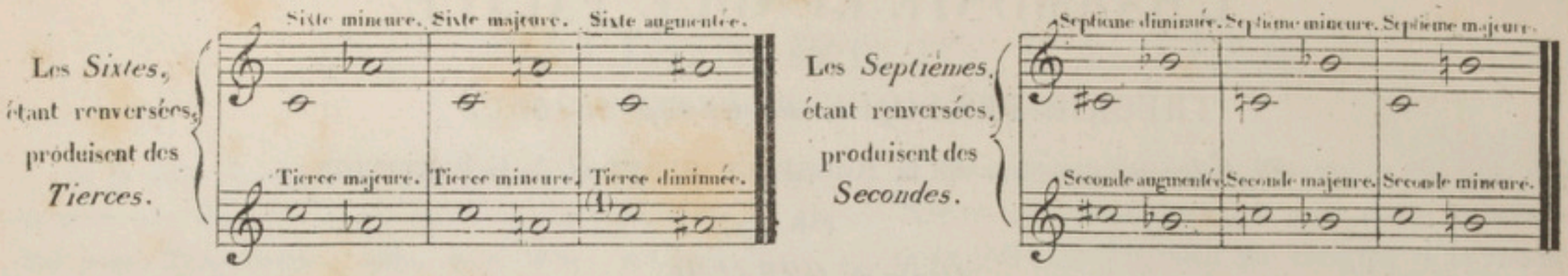


Les *Tierces*, étant renversées, produisent des *Sixtes*.

Les *Quartes*, étant renversées, produisent des *Quintes*.



Les *Quintes*, étant renversées, produisent des *Quartes*.





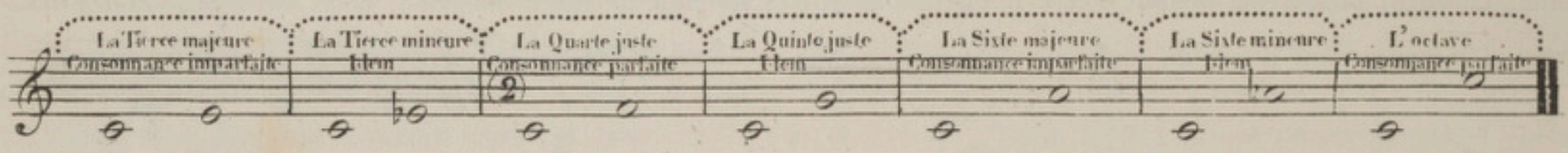
Le renversement des Intervalles peut se résumer par les chiffres ci-après:

Ceux-ci ..... 1 ou Unisson. 2de. 3ce. 4te. 5te. 6te. 7me. 8ve.
deviennent ... 8ve. 7me. 6te. 5te. 4te. 3ce. 2de. 1 ou Unisson. *et vice versa.*

Il résulte aussi du tableau précédent que 1°. les Intervalles *diminués*, étant renversés, deviennent *augmentés*; 2°. les Intervalles *Mineurs* deviennent *Majeurs*; 3°. les Intervalles *Majeurs* deviennent *Mineurs*; 4°. les Intervalles *augmentés* deviennent *diminués*.

§ III. Les Intervalles sont consonnans ou dissonnans, selon qu'ils forment un sens complet ou suspendu.

Les Intervalles consonnans se divisent en *consonnances parfaites* ou *imparfaites*. Telles sont:



A l'exception de ces Intervalles, tous les autres sont dissonnans.

La Tierce et la Sixte de l'exemple précédent peuvent être majeures ou mineures, sans cesser d'être consonnances: c'est pourquoi on les appelle Consonnances imparfaites; tandis qu'au contraire on ne pourrait altérer la Quarte, la Quinte, et l'Octave, sans en faire des Dissonnances. Toute Dissonnance produite par un Intervalle mineur ou diminué doit descendre d'une seconde majeure ou mineure. Toute Dissonnance produite par un Intervalle majeur ou augmenté doit monter d'un demi ton.

CHAPITRE II.

Des CHIFFRES, signes indicatifs des divers Accords usités dans l'Harmonie.

Les *chiffres* qui se posent sur les Notes de la Basse représentent numériquement les intervalles des autres Notes que l'on doit y ajouter. Ainsi, un 2 représente la Note qui forme l'intervalle de seconde, à partir de la Note de la Basse; un 3 en représente la tierce; un 4 en représente la quarte; un 5 en représente la quinte; un 6 en représente la sixte; un 7 en représente la septième; un 8 en représente l'octave; un 9 en représente la neuvième.

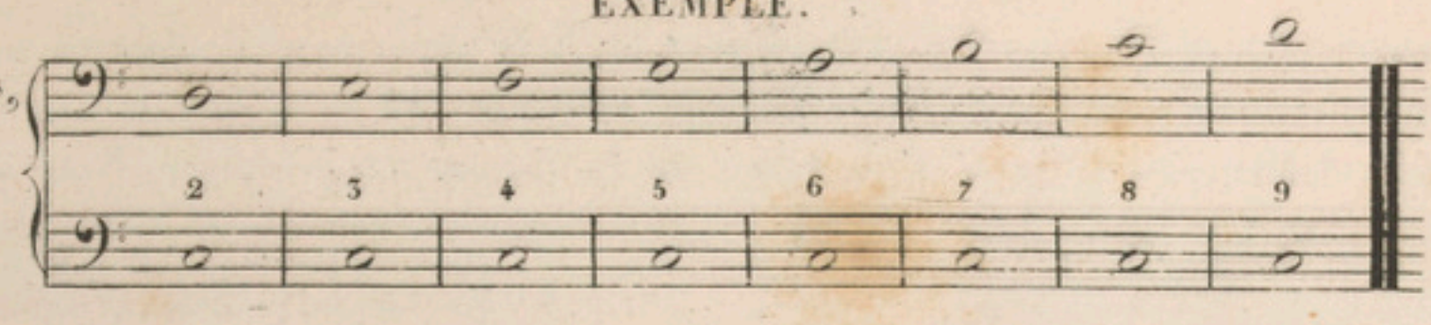
---

(1) L'intervalle de Tierce diminuée s'emploie fréquemment dans la Mélodie; mais, dans l'Harmonie, il n'entre dans aucun accord, si ce n'est par licence.

(2) L'intervalle de Quarte, étant moins flatteur à l'oreille, est considéré comme consonnance faible et vague, tandis que les autres sont d'un effet positif. Lorsque la Quarte est accompagnée de la Quinte, elle est dissonnance.

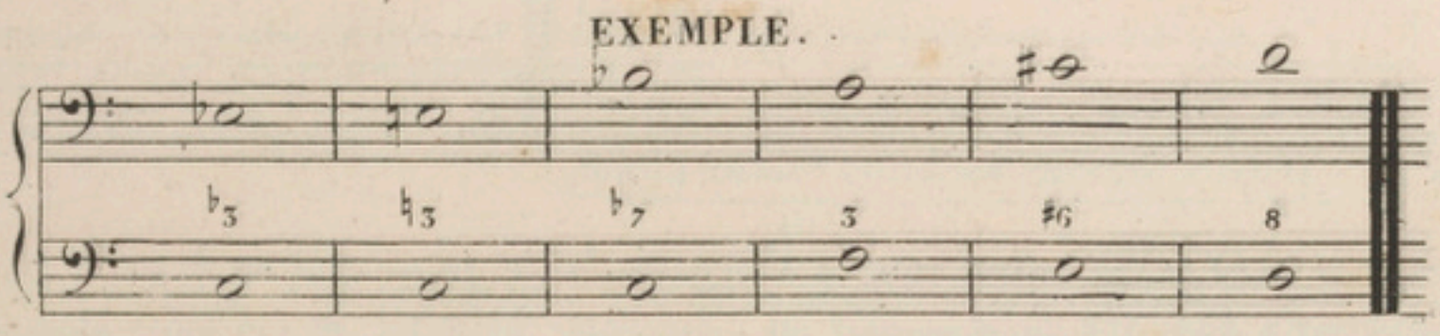
EXEMPLE.

Intervalles numeriques, indiqués par les chiffres de la Basse.

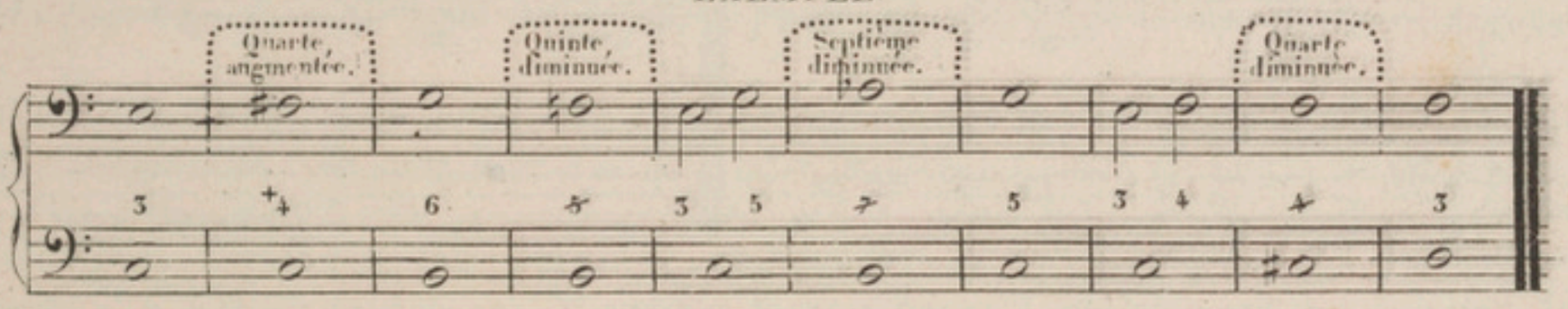


Si ces intervalles ajoutés aux Notes de la Basse sont altérés, cette altération s'indique en plaçant, à gauche et en haut du chiffre, le Dièze, ou le Bémol, ou le Bécarre qui rendent cet intervalle majeur, ou mineur, ou diminué, ou augmenté.

EXEMPLE.

Intervalles altérés, indiqués par les chiffres altérés de la Basse.

Si les intervalles augmentés ne sont point indiqués par leurs Dièzes ou Bécarres altératifs, on remplace ces derniers par une petite croix placée à gauche et en haut du chiffre.

Quant aux intervalles diminués, on place à côté de leurs chiffres les Bémols ou les Bécarres qui les désignent. La quinte diminuée et la septième diminuée s'indiquent plus particulièrement par une petite barre qui traverse obliquement leurs chiffres. Ce signe diminutif peut aussi s'appliquer quelquefois à la quarte.

EXEMPLE.

Un chiffre ne représente pas seulement l'intervalle qu'il indique; mais il en sous-entend un ou plusieurs autres. Il n'est point d'obligation d'exécuter de la main droite, (1) à leur véritable intervalle, les Notes indiquées par les chiffres. Ces Notes peuvent se renverser à une octave et quelquefois deux octaves audessus, selon que la suite des accords exige telle ou telle position de la main droite; car c'est la Basse qui, seule, constitue l'accord, et non le placement régulier des intervalles qui l'accompagnent. On comprendra mieux ceci, lorsqu'on aura médité le tableau des accords ci-après.

CHAPITRE III.

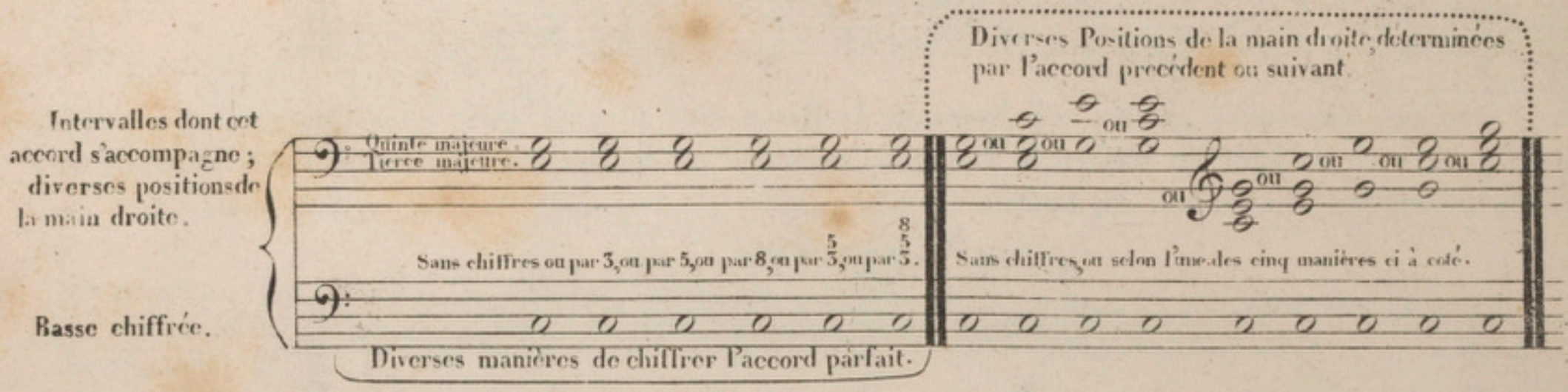
ACCORDS CONSONNANS.

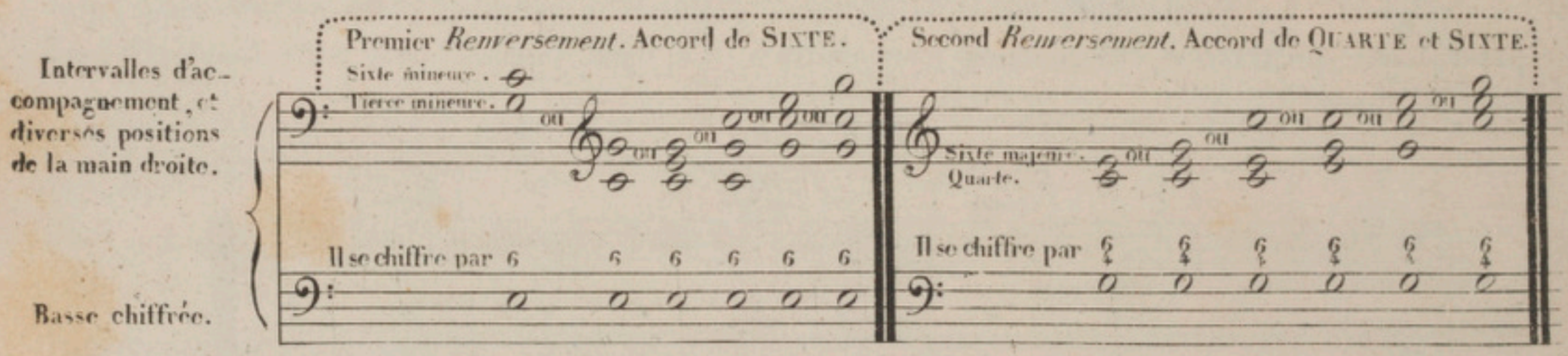
Des ACCORDS PARFAITS, et de leurs *Renversemens*; des diverses FACES ou POSITIONS des Intervalles d'accompagnement; des MOUVEMENS.

ACCORD PARFAIT MAJEUR.

𝄞 I. Cet accord peut se chiffrer par un 3, ou par un 5, ou par un 8, ou par $\frac{5}{3}$, ou par $\frac{8}{5}$, lesquels in-

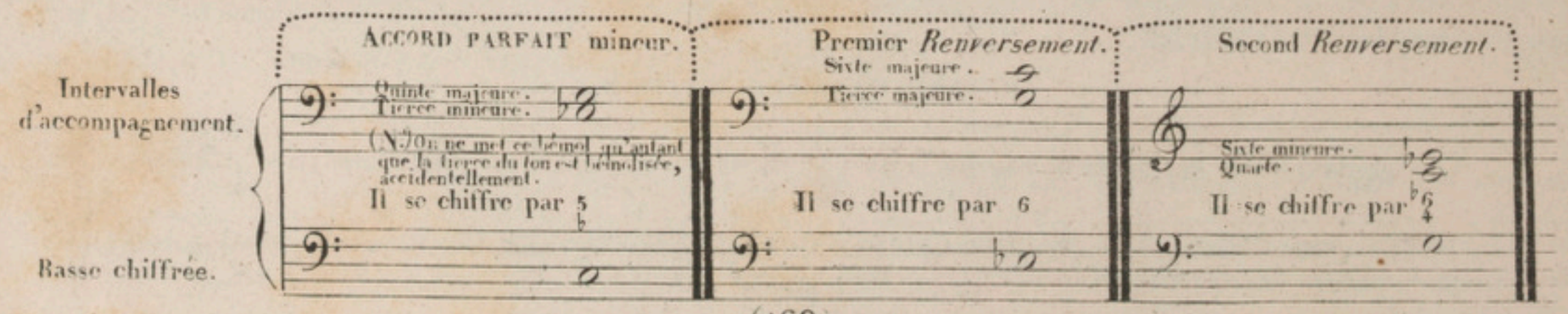
(1) «Le Piano étant l'instrument le plus convenable pour faire bien concevoir l'étude de l'Harmonie, j'y ai rapporté la plupart des Exemples contenus dans ce TRAITÉ.

diquent d'une maniere plus précise quelle doit en être la Note supérieure d'accompagnement, selon que la résolution de la Dissonnance qui précede se fait sur sa tierce, sur sa quinte ou sur son octave. Ordinairement, on ne le chiffre pas du tout. Il se place sur la *Tonique* ou première Note du Ton.

Renverser un Accord, c'est transporter à l'aigu sa Note grave qui en était la Basse. Cet accord, sans cesser d'appartenir à l'accord *fondamental* ou *générateur* primitif, se présente alors sous une autre face, et se chiffre différemment. Chaque genre d'accord peut donc se renverser, et présenter trois ou quatre faces différentes, selon qu'il est composé de trois ou quatre Notes.

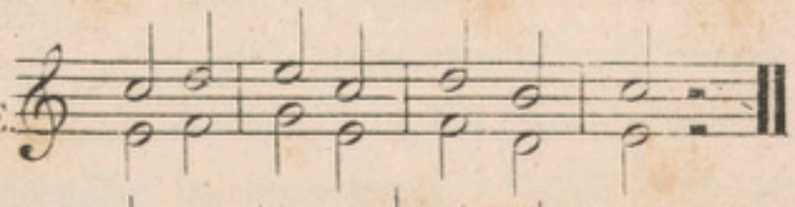
L'ACCORD PARFAIT, étant composé de trois Notes, présente deux *Renversemens*.

On a vu, par cet exemple sur l'ACCORD PARFAIT majeur, qu'on peut doubler à la main droite certaines Notes de l'accord, et renverser de plusieurs manières celles indiquées par les chiffres, selon l'accord qui précède et celui qui suit. Ces règles pouvant s'appliquer à tous les accords suivans, je cesserai d'y indiquer les diverses Positions de la main droite.

Je ferai observer seulement qu'il ne faut jamais doubler les Notes qui ont une résolution forcée, telles que la Note sensible, la Quinte diminuée et la Septième. Il faut donc calculer les diverses Positions de la main droite, ainsi que les Notes que l'on peut y renverser ou y doubler, de manière à ne jamais faire deux quintes, ni deux octaves de suite, dans deux parties différentes, comme on le verra plus tard.

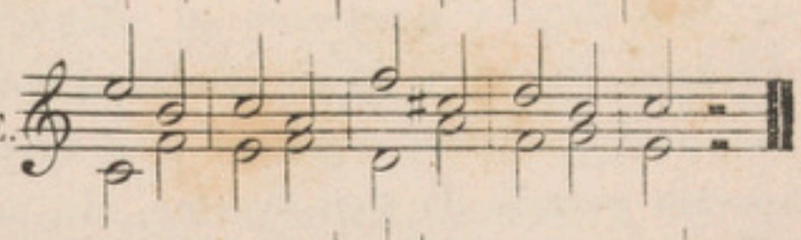
ACCORD PARFAIT MINEUR.

𝄢 II. Il se chiffre selon les mêmes règles que l'ACCORD PARFAIT majeur. Lorsque la tierce n'est pas indiquée à la clef comme étant mineure, il faut alors l'indiquer audessus de la Basse par le Bémol ou le Bécarre qui la rend en effet mineure.

§ III. Il y a trois sortes de *Mouvemens*, ou marche des parties.

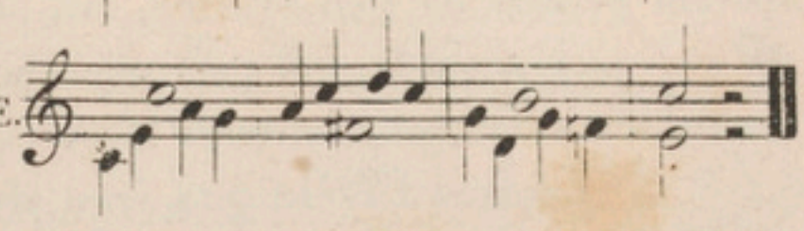
Le Mouvement droit, ou *Mouvement semblable*, dans lequel les parties montent ou descendent à la fois. EXEMPLE.



Le Mouvement contraire, où une ou plusieurs parties montent, tandis que les autres descendent, *et vice versa*. EXEMPLE.



Le Mouvement oblique, où une ou plusieurs parties montent ou descendent, tandis que les autres restent en place. EXEMPLE.



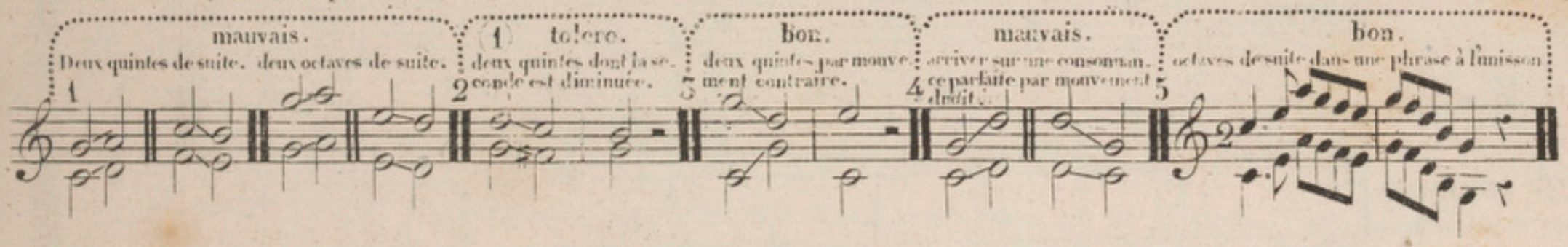
Le mouvement oblique et le mouvement contraire sont ceux qui offrent le plus de richesses et de ressources à l'Harmonie.

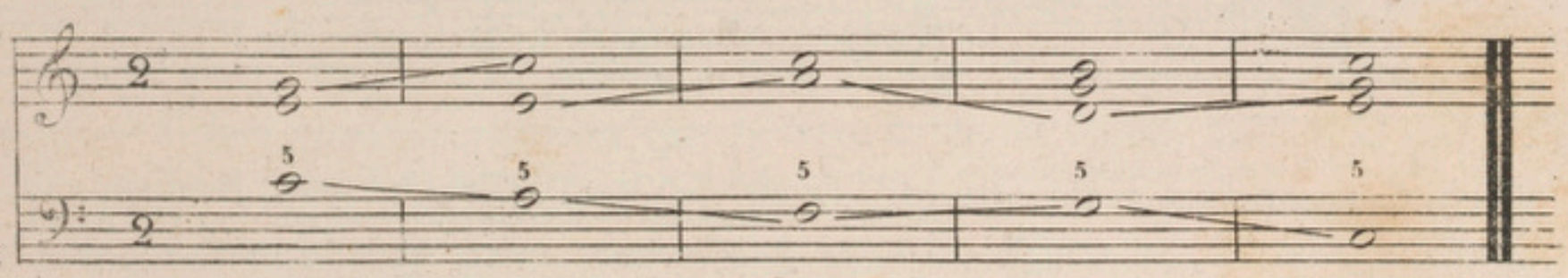
Lorsqu'il se trouve plusieurs ACCORDS PARFAITS de suite, il faut employer le mouvement contraire dans les parties, c'est-à-dire, faire descendre les Notes de la main droite, tandis que la Basse monte; ou lorsque la Basse descend, faire monter les Notes indiquées par les chiffres, afin d'éviter la faute de faire deux consonnances parfaites de suite, c'est à dire, deux quintes ou deux octaves: ce qui affecterait l'oreille d'une manière désagréable. (Voyez l'exemple N.° 1.)

Il est cependant toléré de faire deux quintes de suite en descendant, pourvu que la seconde soit une quinte diminuée. (Voyez l'exemple N.° 2)

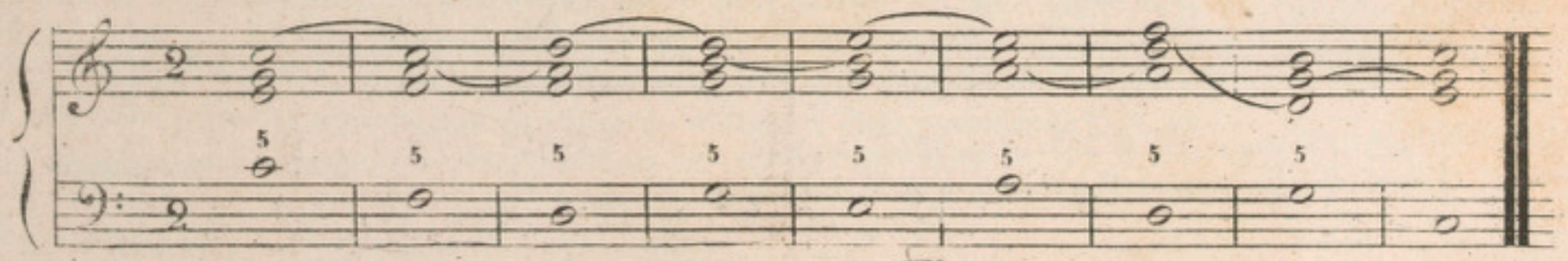
On peut aussi faire de suite deux quintes justes, en employant le mouvement contraire. (Voyez l'exemple N.° 3.)

Il est défendu d'arriver sur une consonnance parfaite par le mouvement semblable. (Voyez l'exemple N.° 4.)

Plusieurs octaves de suite sont d'un bon effet, dans une phrase où toutes les parties marchent à l'unisson. (Voyez l'exemple N.° 5.)

EXEMPLE d'une suite d'ACCORDS PARFAITS où le mouvement contraire est employé.



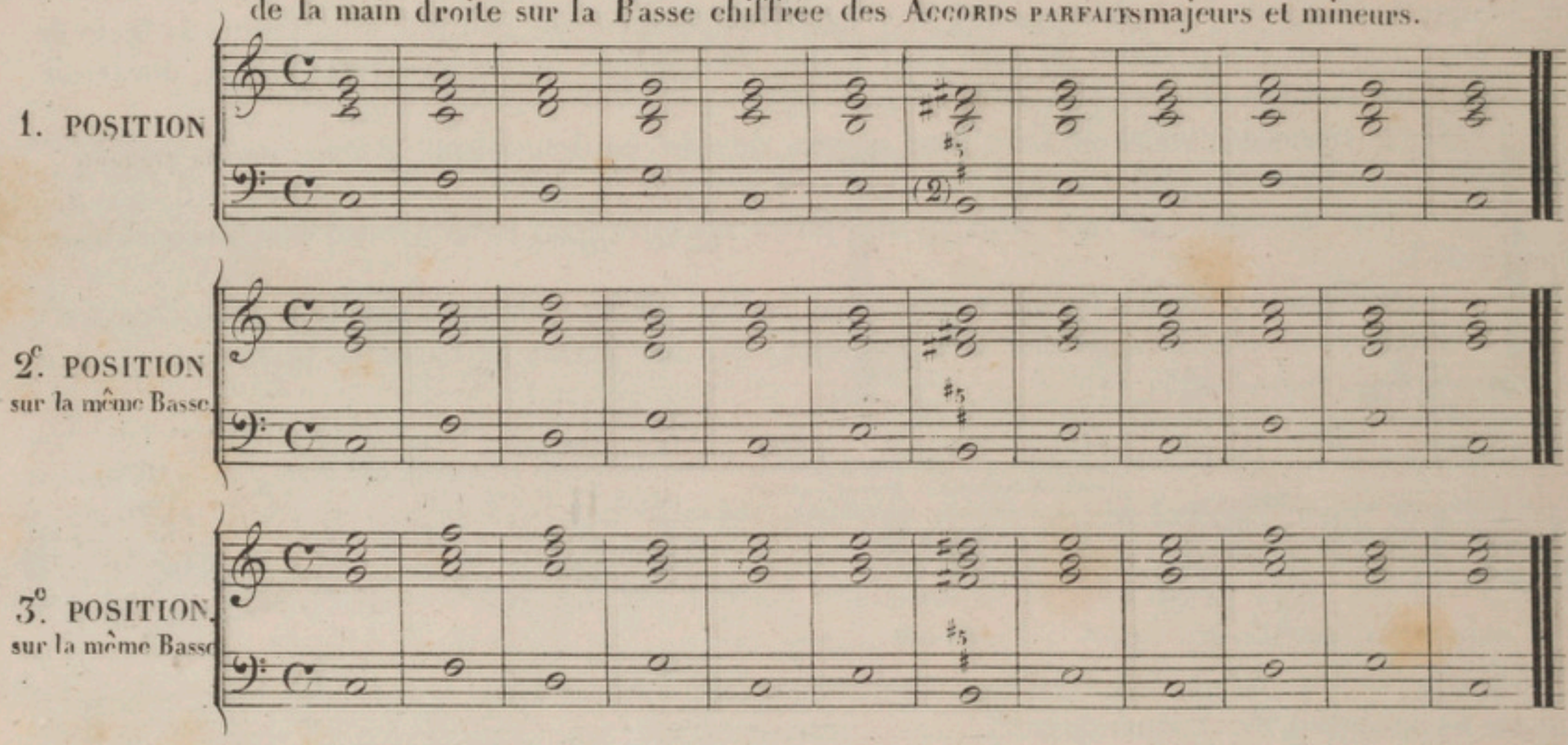
Il existe une autre manière d'unir entr'eux les accords parfaits: c'est d'en préparer la quinte, c'est-à-dire qu'il faut que la Note qui devient quinte dans l'accord suivant soit déjà entendue dans l'accord qui le précède. Cette préparation sera indiquée par une liaison dans les exemples suivans.

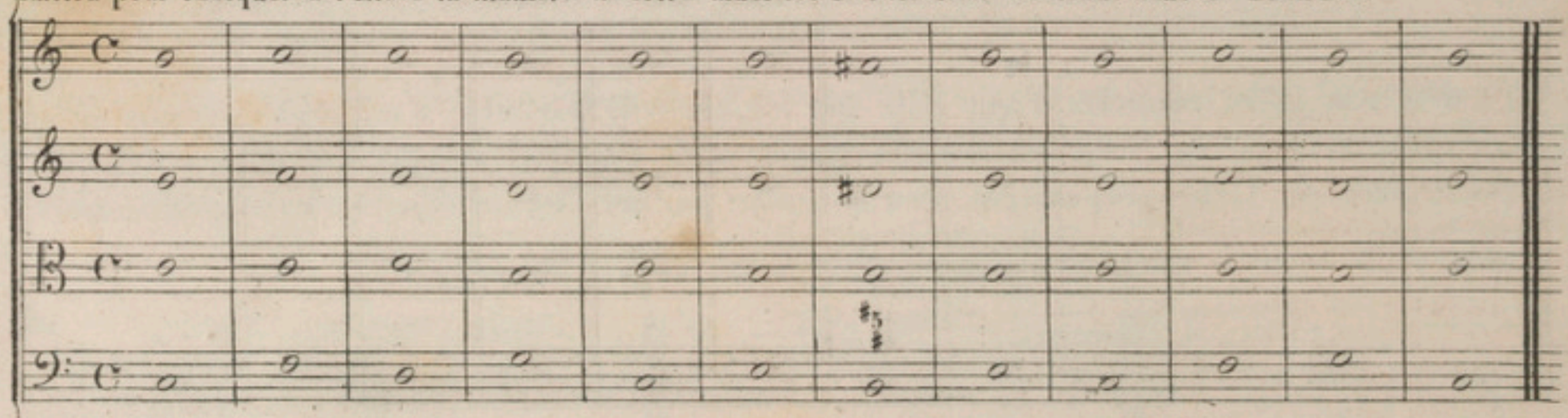
SUITE d'ACCORDS PARFAITS MAJEURS et MINEURS.

Elles sont aussi tolérées en montant, dans les parties intermédiaires de l'accord de 7ème DIMINUÉE.

§ IV. Les *Partimenti* ou *Exercices d'accompagnement* ci-apres devront être recopiés par l'Eleve, soit en accolades de deux lignes, afin de remplir à la ligne supérieure les Notes des *Accords plaqués*, s'il veut s'en tenir à l'accompagnement de Piano; soit en accolades de quatre lignes, (1) s'il veut écrire l'Harmonie à quatre parties distinctes. Lorsqu'on remplira les Accords de ces Leçons, en observant les règles précitées, il faut avoir soin, autant que possible, de ne point faire sauter les parties au delà d'un ou deux dégrés supérieurs ou inférieurs, c'est-à dire, de chercher à maintenir les accords dans l'une des trois Positions qu'on voudra adopter, selon l'un des exemples ci-après. Je ferai cependant remarquer que cette règle ne peut être stricte qué pour une partie de ces premiers Exercices. Il est souvent permis de s'en écarter, soit pour prendre une nouvelle Position que nécessite la préparation de quelques accords, soit pour chercher à créer une Mélodie dans les Notes supérieures de la main droite, soit enfin pour soutenir la voix, en accompagnant les SOLFÈGES.

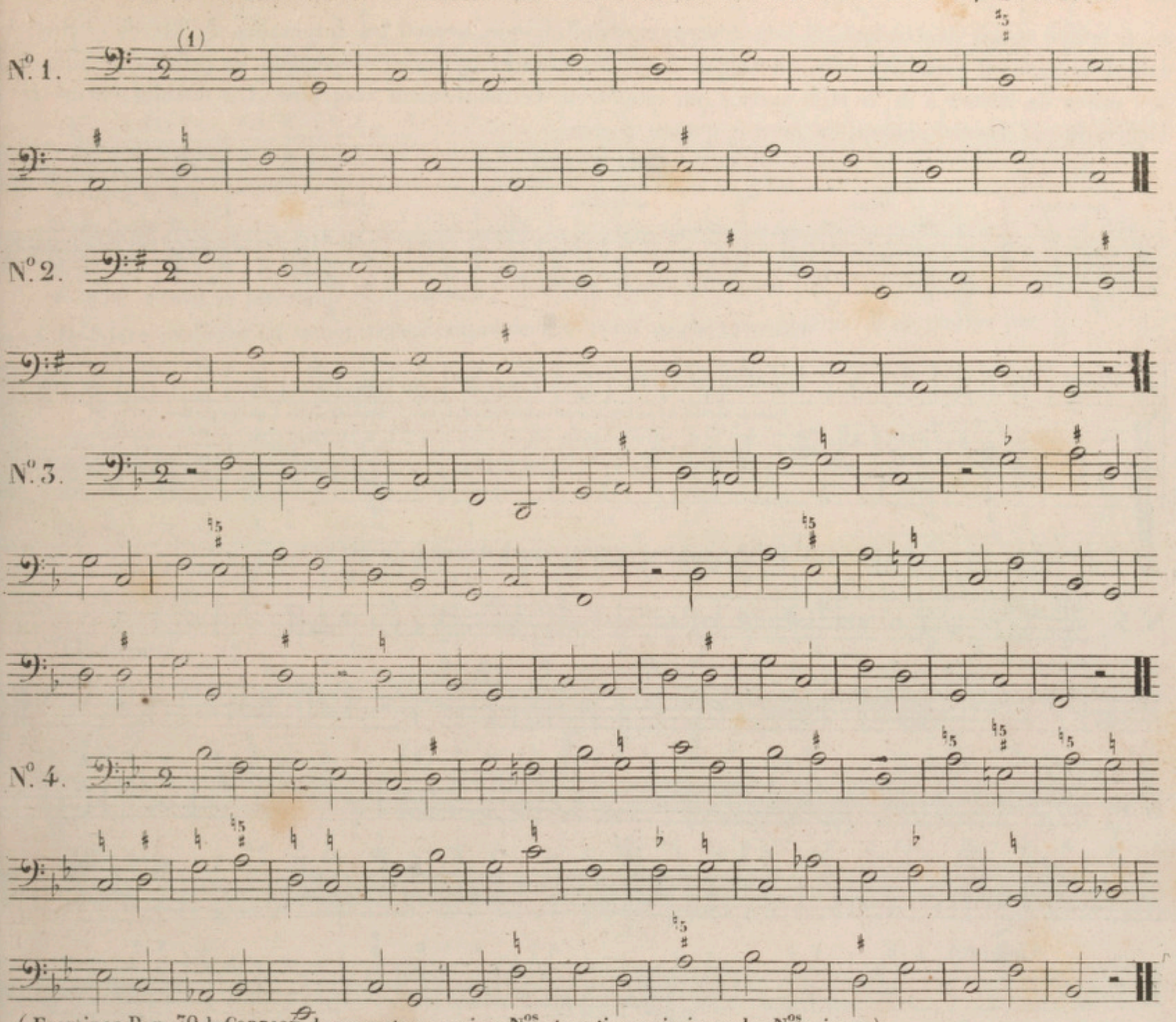
Lorsque l'Elève aura écrit plusieurs de ces Exercices, et qu'ils auront été corrigés par le Maître, il devra les accompagner lui même sur la Basse chiffrée seule, tels qu'ils sont gravés dans ce TRAITÉ. Ensuite, il sera très utile de s'exercer à les accompagner, transposés dans les principaux Tons Diézés et Bémolisés.

EXEMPLE des 3 POSITIONS
de la main droite sur la Basse chiffrée des ACCORDS PARFAITS majeurs et mineurs.



(1) l'Exemple suivant, *écrit à 4 parties*, est le même que celui écrit pour le Piano, sur la 1ère *position*. Il suffira pour indiquer à l'Elève la manière d'écrire ainsi les *Partimenti* contenus dans ce TRAITÉ.

(2) Un Dieze, un Bémol ou un Bécarre placés sous un chiffre, ou seuls sur une Note, indiquent toujours la Tierce de l'accord, et l'altération qu'elle subit passagérement.

PARTIMENTI ou EXERCICES D'ACCOMPAGNEMENT sur les ACCORDS PARFAITS Majeurs et Mineurs



(Examinez Page 79, le CORRIGÉ de ces quatre premiers N.os, et continuez ainsi pour les N.os suivans.)

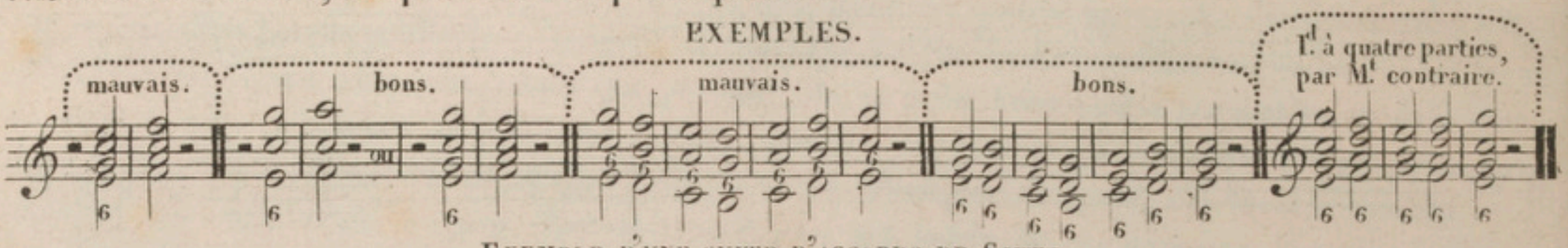
V. Accord de SIXTE, 1.er *Renversement* des ACCORDS PARFAITS Majeurs et Mineurs. (Voyez Page 7)

Cet accord se place sur la *Médiante* ou troisième Note du ton. Il s'enchaîne aux autres, d'après les règles précitées. Il faut observer en outre que la Note de Basse de cet Accord ne doit jamais être doublée lorsqu'elle représente la Note sensible du ton, parcequ'il en résulterait la faute de deux octaves de suite. Lorsqu'il se trouvera une suite d'Accords de Sixte par dégrés conjoints,

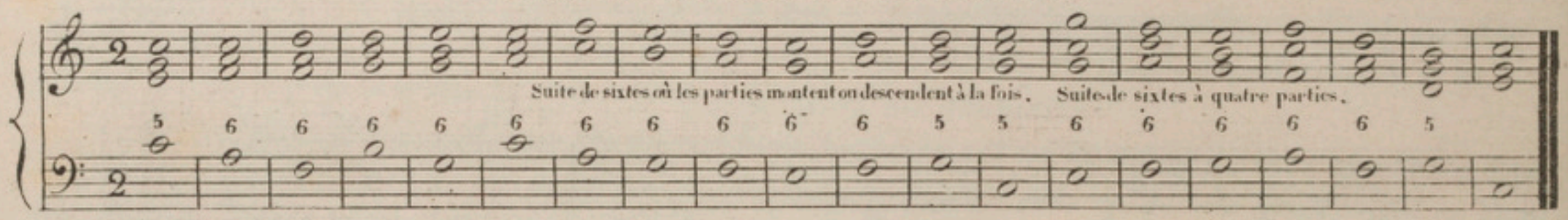
(1) L'Harmonie peut s'écrire à deux, trois, quatre, cinq ou six parties, dont on peut même augmenter encore le nombre. Ces Exercices devront être écrits à trois ou quatre parties. Dans tous les divers Accords, il est essentiel de savoir discerner quels sont les Intervalles qui, ayant une résolution déterminée, ne peuvent se doubler sans faire la faute de deux Octaves de suite? (Tels sont, comme on l'a déjà dit, la *quinte diminuée*, la *septième* et la *note sensible*.) Quels sont ceux dont l'effet est vague, et qu'on peut supprimer, surtout en écrivant à trois parties? (Tels sont *l'octave* et la *quinte juste*.) enfin, quels sont ceux qui, étant susceptibles d'une double résolution, soit en montant, soit en descendant, peuvent se doubler dans plusieurs Accords? L'usage fera connaître ces derniers. Je n'ai presque jamais chiffré les ACCORDS PARFAITS de ces premiers Exercices, afin qu'on puisse les accompagner plus facilement dans les Trois positions de l'accord. (162)

en montant ou en descendant, il faut conserver dans chaque accord les Intervalles de Tierce et Sixte, dans leur position primitive, afin de ne pas faire des quintes de suite. Cependant on peut aussi écrire des suites de Sixtes à 4, 5 et 6 parties, en employant le mouvement contraire. On double souvent la Tierce de cet accord, lorsqu'on écrit à quatre parties.

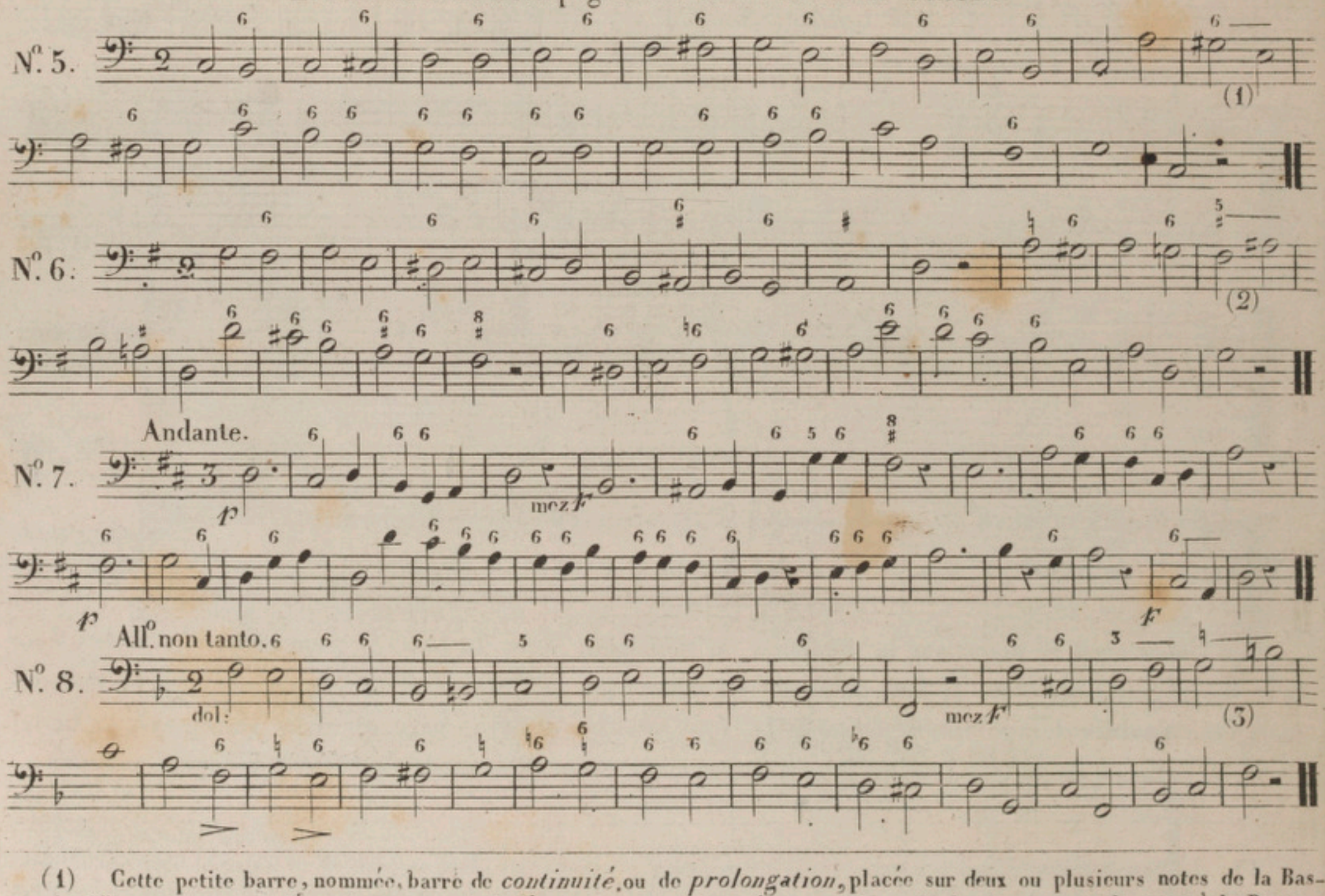
EXEMPLES.



EXEMPLE D'UNE SUITE D'ACCORDS DE SIXTE.

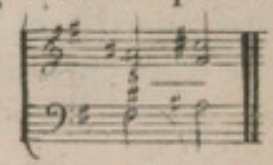


EXERCICES d'Accompagnement sur l'Accord de SIXTE.

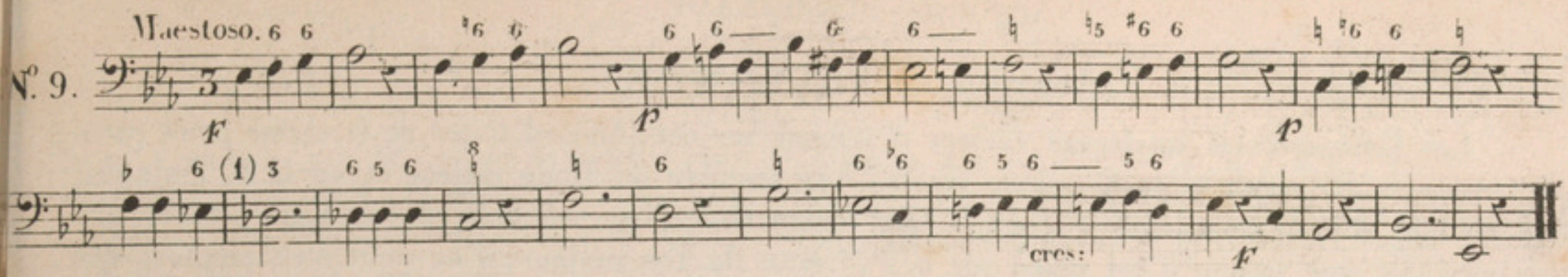


(1) Cette petite barre, nommée, barre de *continuité*, ou de *prolongation*, placée sur deux ou plusieurs notes de la Basse, signifie que les notes d'accompagnement de l'accord restent les mêmes, quelquesoit le changement de notes à la Basse, sauf l'exception du second *Nota* ci-après. Lorsqu'elle se trouve placée sûr plusieurs notes, sans être précédée d'un chiffre, elle indique l'ACCORD PARFAIT, sur la première de ces notes, lequel doit se prolonger sur les suivantes.

(2) Dans cette mesure, et autres cas semblables, quoique les Notes de l'accord soient les mêmes, il faut cependant en changer la position dans la main droite, pour éviter les deux octaves de suite. Il faut donc écrire ainsi :



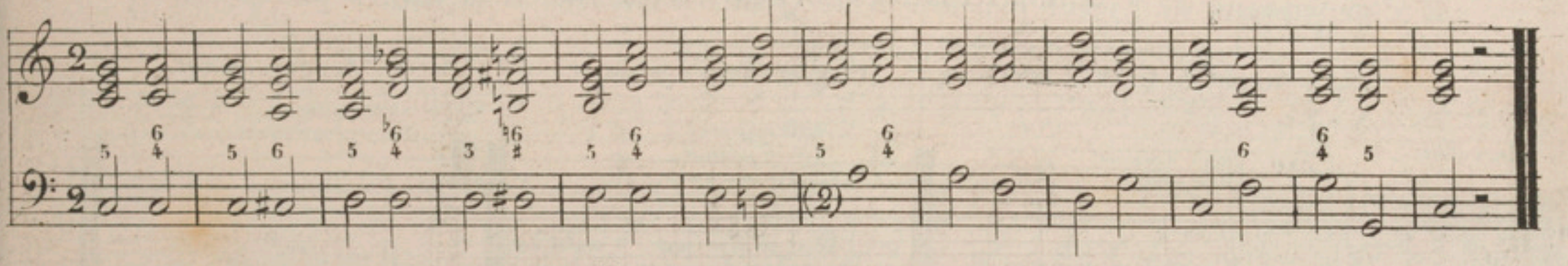
(3) Même observation que pour le *Nota* du N.o 6.



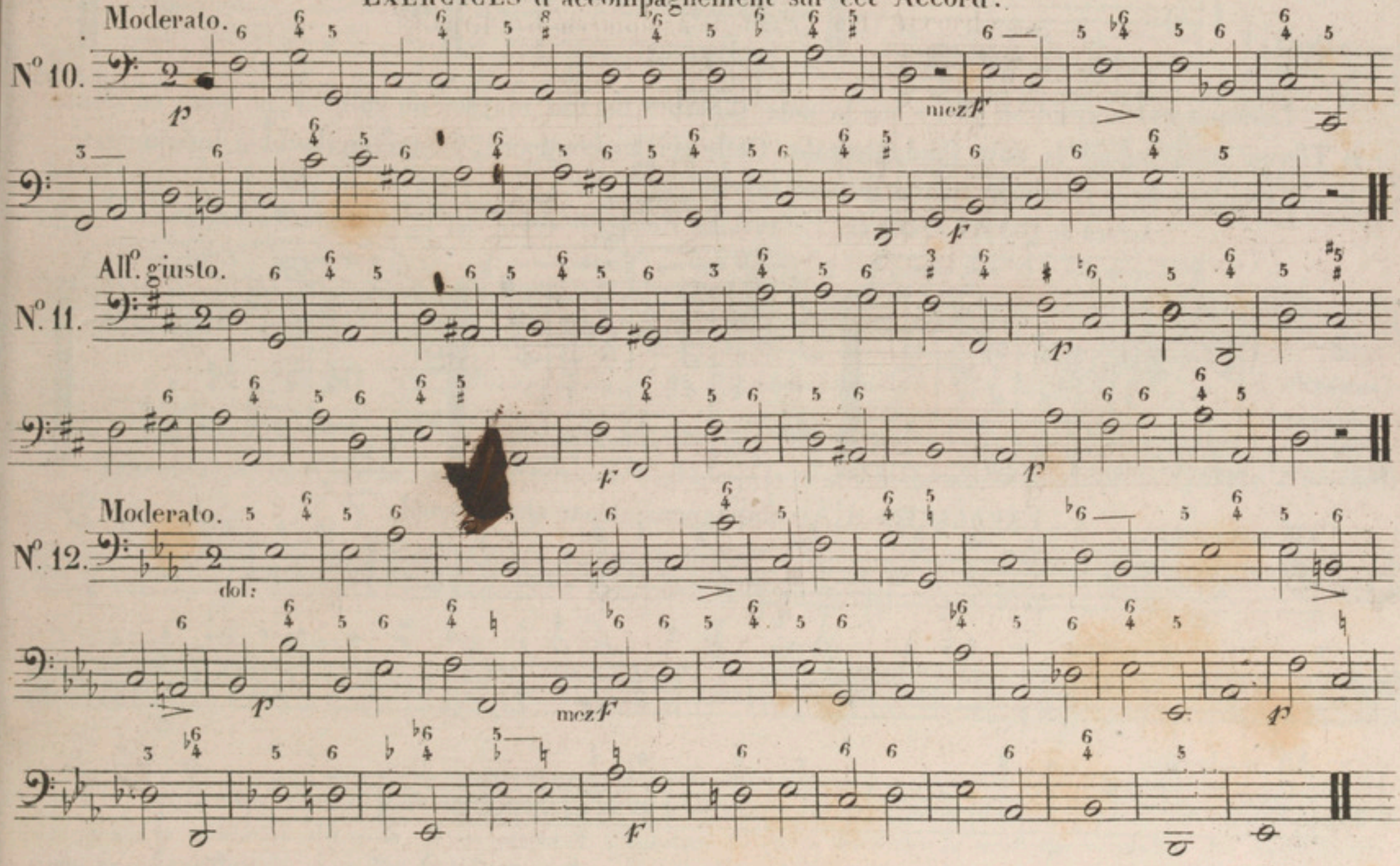
VI. Accord de QUARTE et SIXTE, Second *Renversement* des ACCORDS PARFAITS majeurs et mineurs (Voyez Page 7.)

Cet accord se place sur la *Dominante*, ou cinquième Note du ton. Il s'accompagne de quarte juste, et de Sixte majeure ou mineure, selon que le mode est majeur ou mineur. Il se chiffre par $\frac{6}{4}$.

Emploi de l'Accord de QUARTE et SIXTE.

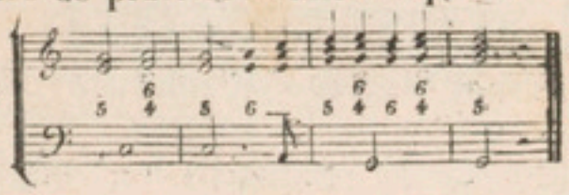


EXERCICES d'accompagnement sur cet Accord.



(1) Ce 3 indique que la Tierce doit être la note supérieure de l'accompagnement de cet Accord, selon la règle expliquée, Pages 6 et 7.

(2) On peut faire plusieurs Accords sur une seule note, lorsque celle-ci est surmontée de plusieurs chiffres qui les indiquent, selon la manière dont ils sont placés sur les divers tems de la mesure. EXEMPLE.



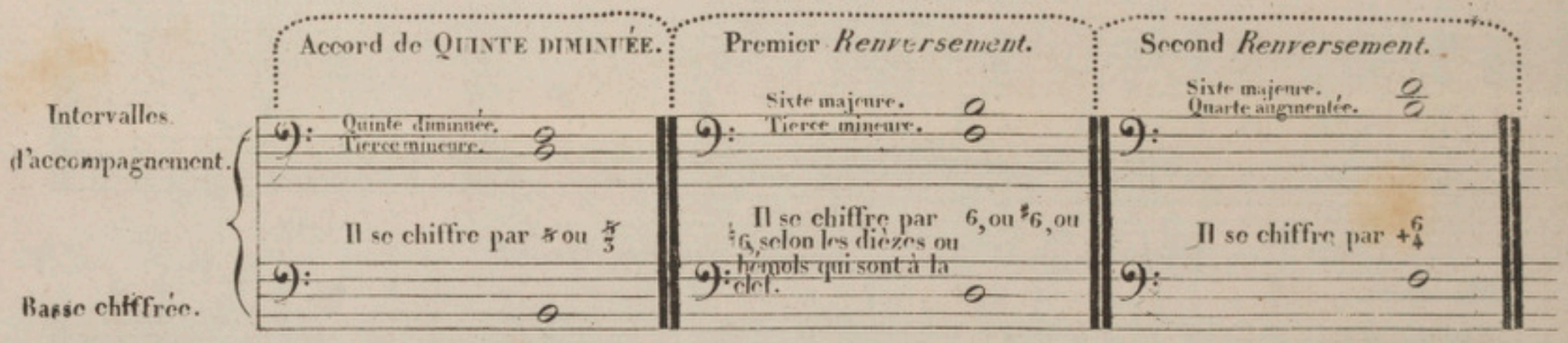
CHAPITRE IV.

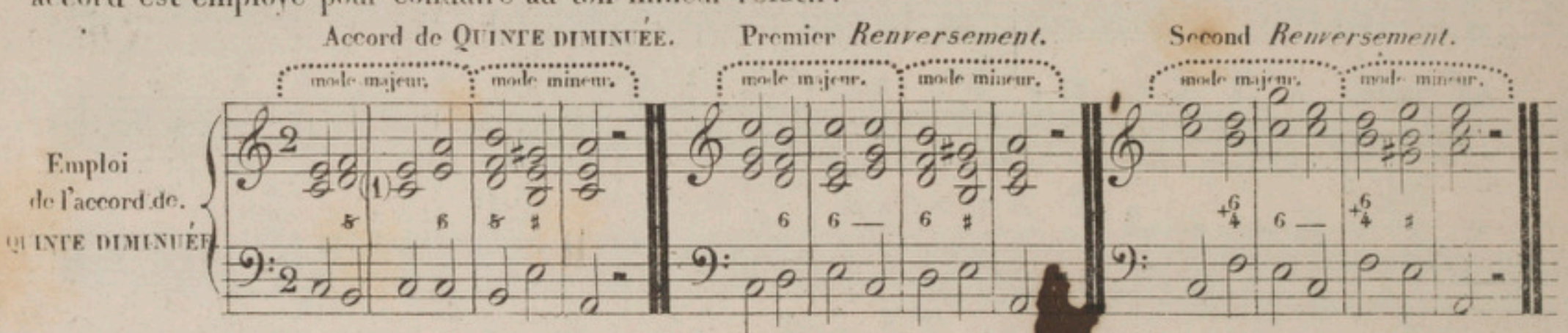
ACCORDS DISSONNANS.

§ I. Accord de QUINTE DIMINUEE.

Les Compositeurs modernes varient d'opinion sur cet Accord. *Catel* ne le classe point parmi les Accords Dissonnants et le place sur la Note sensible du Mode majeur, et sur la 2.de Note du Mode mineur. *Reicha* le considère comme Dissonnant, et le place sur le 2.d dégré d'une Gamme mineure, ajoutant que lorsqu'il est placé sur la 7.ème note du Ton majeur, il ne peut être employé que dans des Marches régulières. D'autres auteurs n'en font aucune mention.

Je pense qu'il doit se placer sur la 2.de note d'une Gamme mineure, ou sur la note sensible d'un Ton majeur ou mineur, sur lequel il peut faire sa résolution. Mais dans ce dernier cas, il est censé représenter le 1.er Renversement de l'accord de SEPTIEME DOMINANTE, dont on n'aurait pas indiqué la Sixte. Je le classe parmi les Accords dissonnans, parcequ'il ne peut, comme l'ACCORD PARFAIT, donner le sentiment du repos, et qu'il doit se résoudre sur un Accord consonnant.

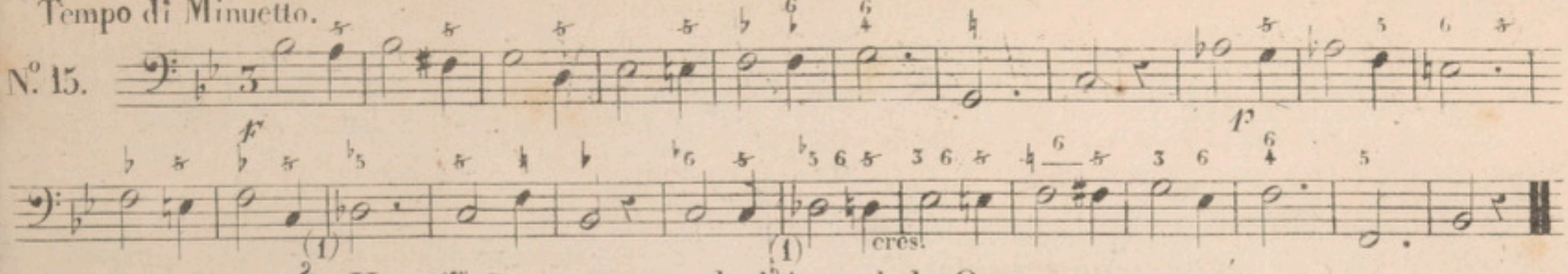
Il s'accompagne de Tierce mineure et de Quinte diminuée. Il se chiffre par $\frac{5}{5}$, ou $\frac{5}{3}$.

Lorsque cet accord se place sur la note sensible du ton majeur ou mineur, on peut en doubler la Tierce; mais jamais la note fondamentale. Celle-ci, au contraire, peut être doublée, lorsque cet accord est employé pour conduire au ton mineur relatif.



(1) Lorsque cet Accord fait sa resolution immediate sur un ACCORD PARFAIT majeur ou mineur, on retranche ordinairement la quinte de celui-ci. La Note qui forme l'intervalle de *Quinte diminuée* doit toujours descendre d'un demi-ton

Tempo di Minuetto.

N.° 15.

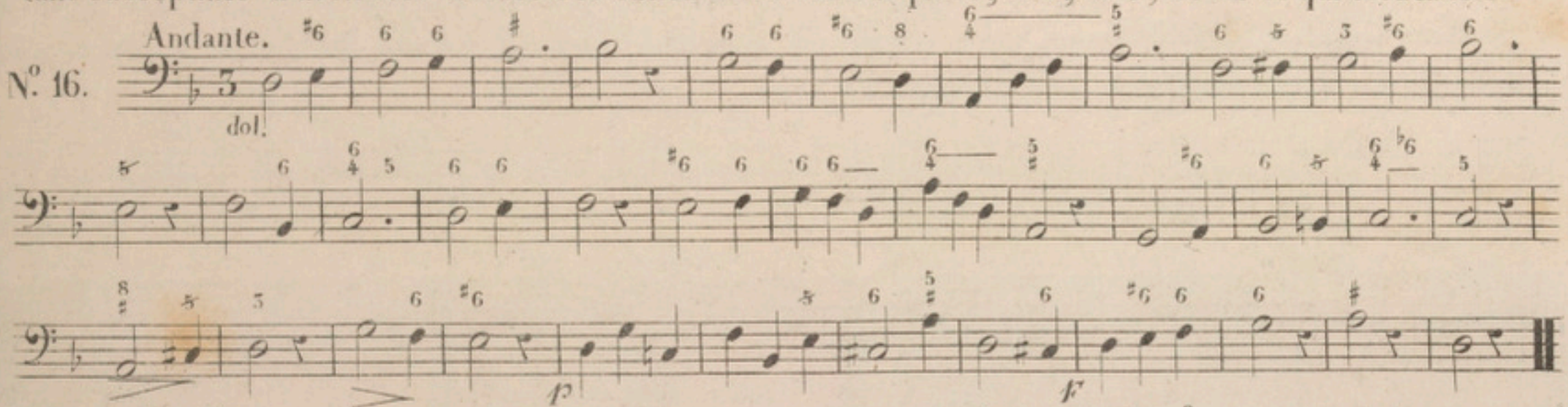


II. 1.er *Renversement* de l'Accord de QUINTE DIMINUÉE.

Il se place sur la 4.ème note d'une Gamme mineure, ou sur la 2.de note d'un ton majeur ou mineur. Il s'accompagne de Tierce mineure et Sixte majeure. On peut en doubler la Tierce, comme étant susceptible d'avoir une double résolution. Il se chiffre par 6, ou ♯6, ou ♭6, selon ce qui est à la clef.

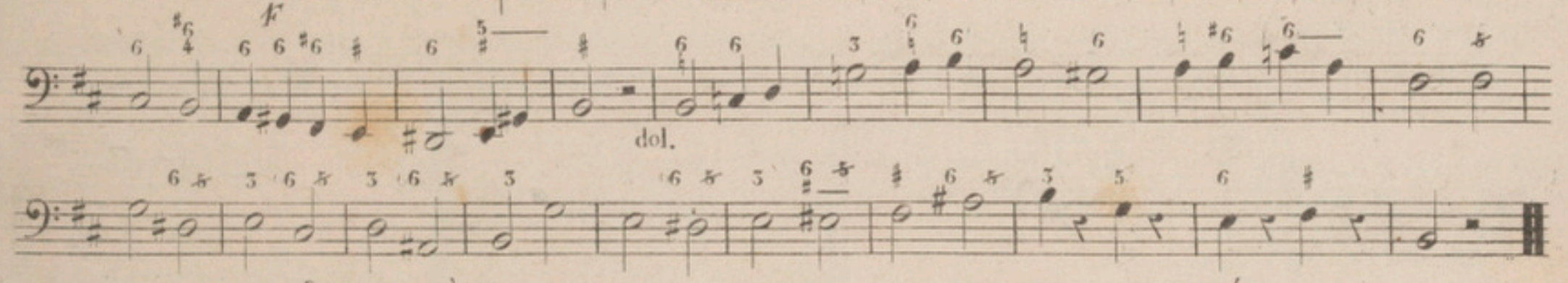
Andante.

N.° 16.



Modérato.

N.° 17.

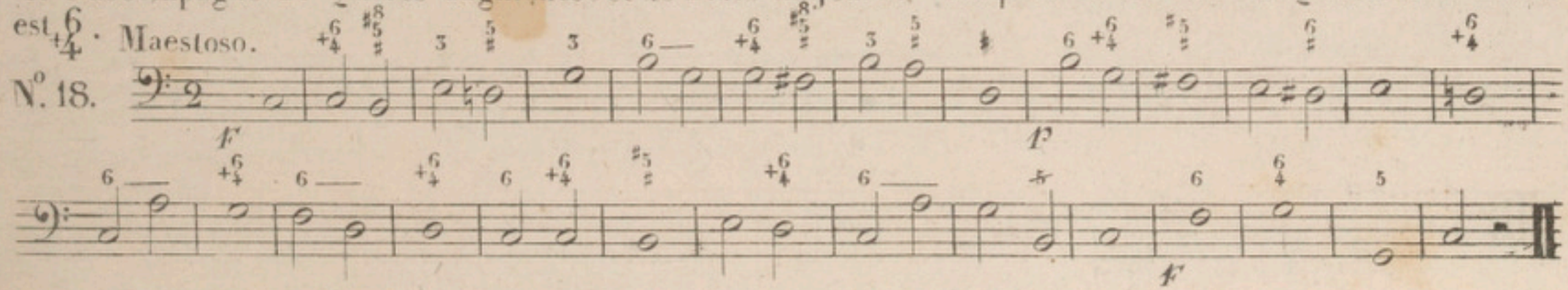


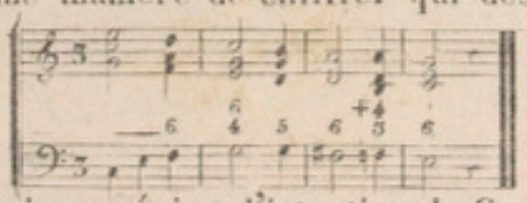
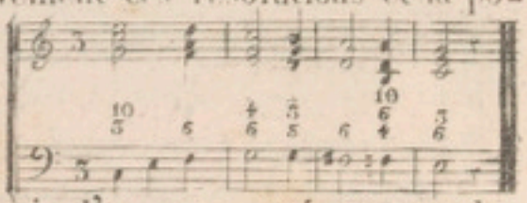
III. 2.ème *Renversement* de l'Accord de QUINTE DIMINUÉE.

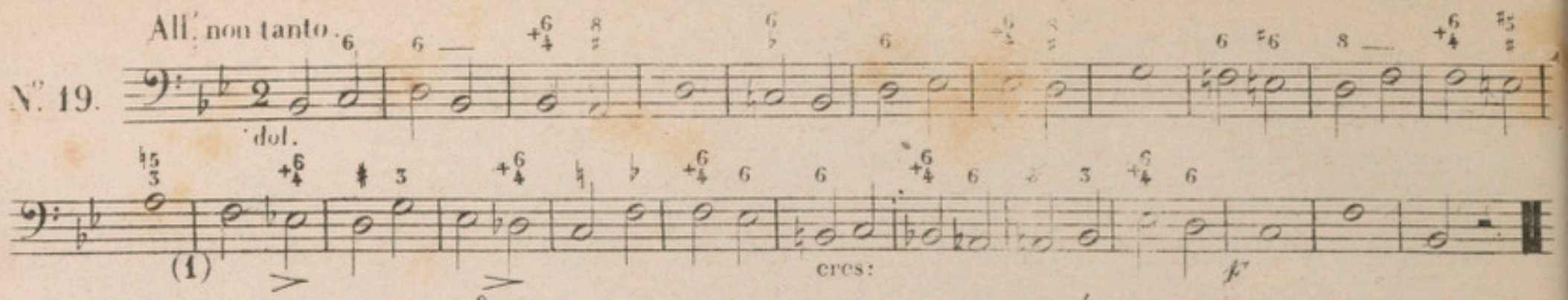
Ce renversement, qui est rarement employé, se place sur la 6.ème note d'une Gamme mineure. Il s'accompagne de Quarte augmentée et de Sixte majeure. On peut en doubler la Quarte. Son chiffre est $\frac{6}{+4}$.

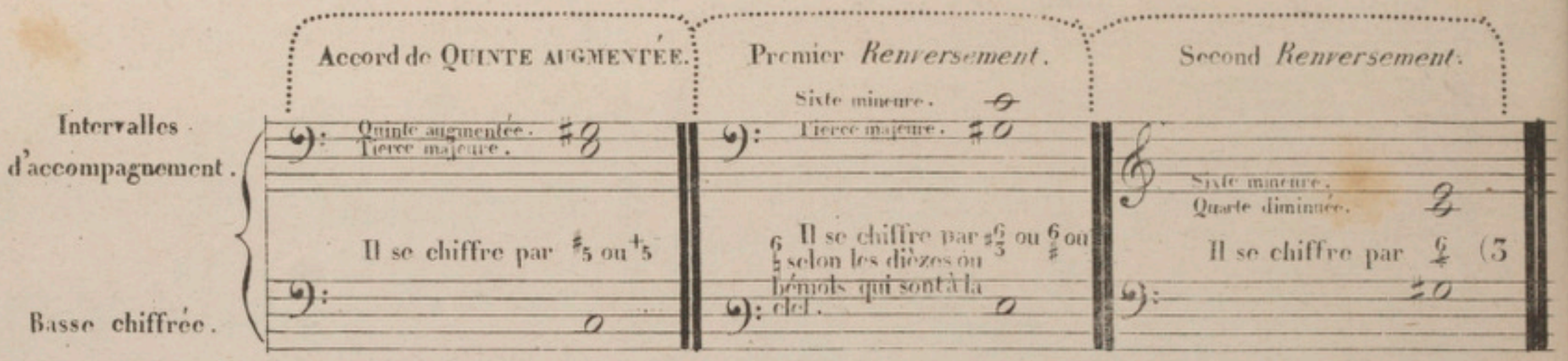
Maestoso.

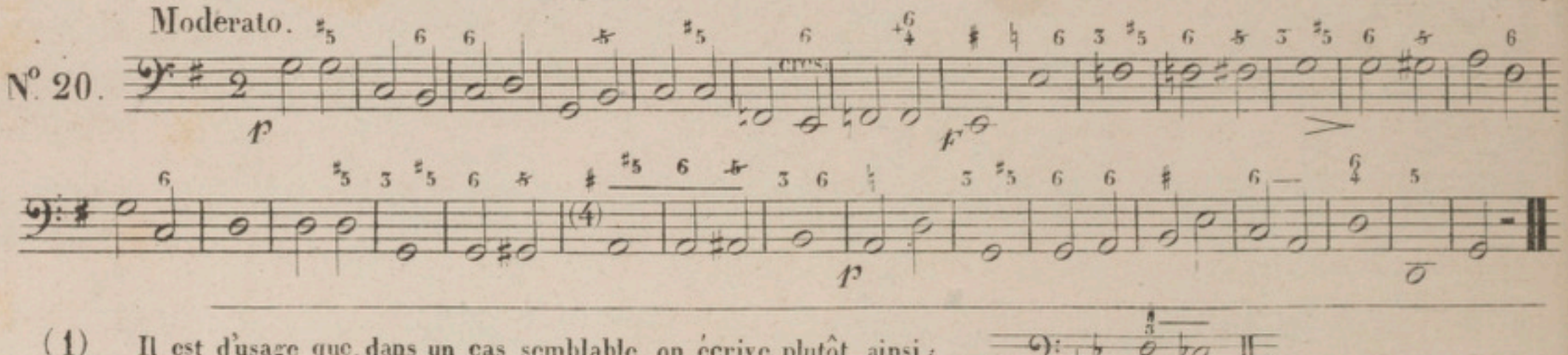
N.° 18.



(1) Le *La* étant Bémol dans cet accord, j'ai du le désigner par ♭5, quoique d'après l'accord précédent 5, la Tierce en soit la résolution naturelle. Il est essentiel d'habituer l'élève à discerner la meilleure résolution des Accords Dissonnans. Les Italiens, ainsi que je l'ai dit, ont une manière de chiffrer qui désigne positivement ces résolutions et la position qu'ils veulent donner à un accord. Ainsi, au lieu de chiffrer, selon notre usage .....  Ils chiffrent ainsi: 

Cette manière a sans doute l'avantage de mieux préciser l'intention du Compositeur; mais, d'un autre coté, cette subversion et cette multiplicité de chiffres embrouillent l'œil, et nuisent à la rapidité de la lecture musicale. C'est ce qui a fait préférer, en France, une manière de chiffrer plus simple; pour peu que l'élève ait d'intelligence, il s'habituera promptement à saisir la meilleure position et résolution des Accords.

IV. Accord de QUINTE AUGMENTÉE (2)

Il se place sur toutes les notes de la Gamme ou l'on peut pratiquer un accord parfait. Il s'accompagne de Tierce majeure et de Quinte augmentée. Il se chiffre par $\sharp 5$ ou $\frac{\sharp 5}{3}$ ou par 5 précédé d'un Dièze ou d'un Bécarre, selon ce qui est à la clef. Il ne faut point doubler la quinte de cet accord, car il en résulterait deux Octaves de suite.

EXERCICES d'Accompagnement sur l'Accord de QUINTE AUGMENTÉE.



(1) Il est d'usage que, dans un cas semblable, on écrive plutôt ainsi :

(2) Plusieurs Auteurs ne le considèrent point spécialement comme *Accord*; mais seulement comme altération passagère de l'ACCORD PARFAIT: ce qui est réel, en effet. Cependant *Reicha*, et quelques autres Théoriciens célèbres le comprennent dans leur classification d'accords. Je pense qu'il est naturel d'adopter ce Système, puisque, étant à trois Notes, il se trouve naturellement placé après les ACCORDS PARFAITS, et l'accord de QUINTE DIMINUÉE, qui offrent aussi le même nombre de notes et de Renversemens. (Voyez Page 39, le Chapitre des INTERVALLES ALTÉRÉS.)

(3) La barre transversale étant adoptée comme signe d'intervalle diminué pour la quinte et la septième, j'ai cru devoir l'appliquer aussi à la quarte; mais cet usage n'est pas général.

(4) La Tierce Dièzée est conservée pendant ces deux Mesures.

N.° 21. All.° non tanto.

dol.

f f

V. 1.er *Renversement* de l'Accord de QUINTE AUGMENTÉE.

Il se place sur la médiante, et s'accompagne de Tierce majeure et Sixte mineure. Il se chiffre par $\frac{6}{\sharp}$ ou $\frac{6}{\flat}$. Il ne faut jamais doubler la Tierce de cet Accord.

N.° 22. Allegretto.

dol: dol: f f

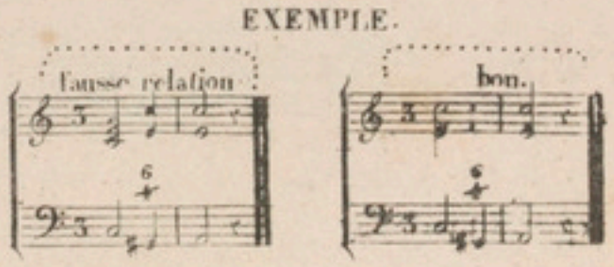
N.° 23. All.° non tanto.

p cres: p

f.p f

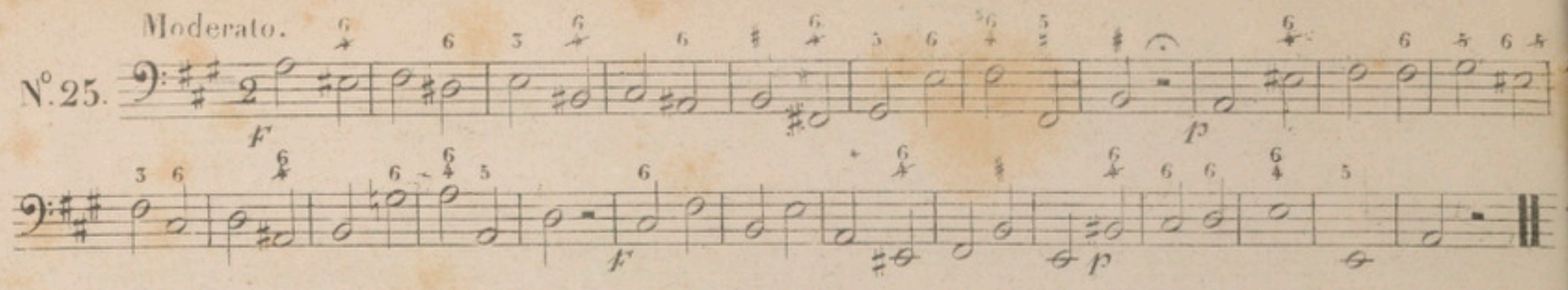
VI. 2.ème *Renversement* de l'Accord de QUINTE AUGMENTÉE.

Il se place sur la Dominante augmentée, et s'accompagne de Quarte diminuée et de Sixte mineure. Il se chiffre par $\frac{6}{4}$. On peut doubler la Sixte mineure de cet Accord, mais jamais la note grave. Dans les Accords parfaits qui le précédent immédiatement il faut en retrancher la Quinte, afin d'éviter la *fausse relation* ou mauvais effet qui résulterait du choc dur à l'oreille de cette note de Quinte qui, entendue naturelle dans une partie, deviendrait de suite altérée dans une autre: ces sortes d'altérations sur une même note devant toujours se faire dans la même partie:

EXEMPLE.

N.° 24. Moderato.

(1) cres: f p

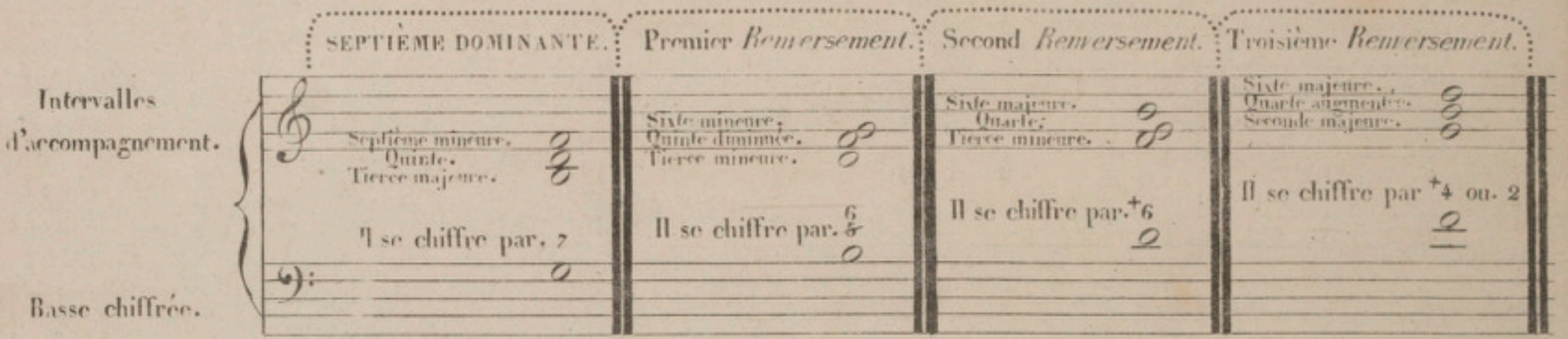
(1) Souvent aussi on évite de chiffrer cet Accord. Dans ce cas, cette mesure s'écrirait ainsi: ce qui est la même chose.



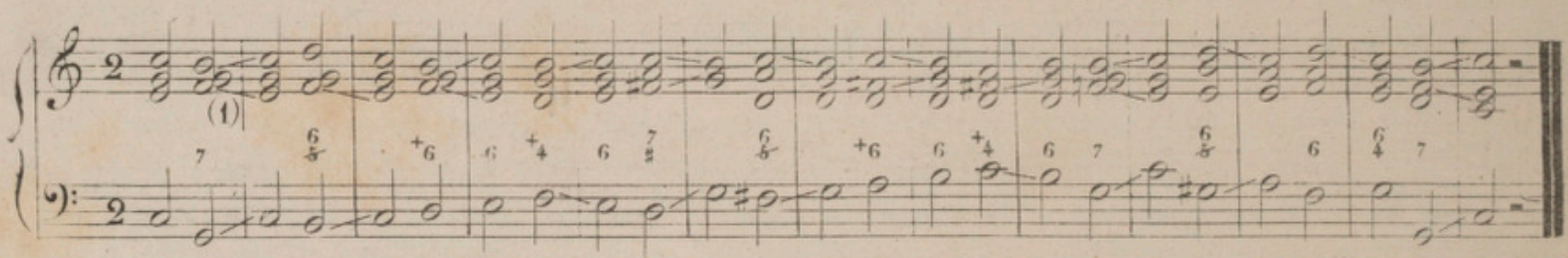
VII. Accord de SEPTIÈME DOMINANTE.

C'est un ACCORD PARFAIT placé sur la Dominante, auquel on ajoute la Septième mineure. Il s'accompagne donc de Tierce majeure, de Quinte juste et de Septième mineure, et se chiffre par 7. On en supprime quelquefois la Quinte, surtout en écrivant à trois parties. De tous les accords dissonnans, c'est le plus doux à l'oreille. Il faut éviter de doubler la Tierce ni la Septième de cet accord, dans telle partie que les deux Notes puissent se trouver. La Tierce, étant la Note sensible du Ton, doit monter sur la Tonique, où elle fait sa résolution; la Septième doit descendre sur la Sixte, sauf quelques exceptions indiqués par l'Harmonie même; il en est de même de tous les autres accords de Septième.

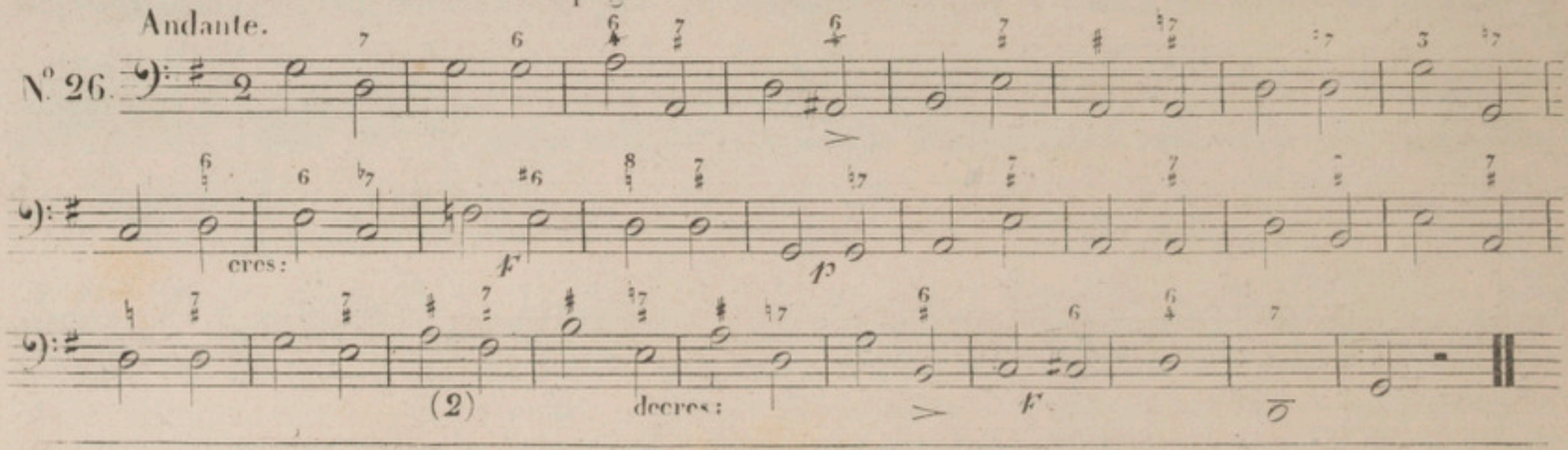
Cet accord, étant composé de quatre Notes, produit trois Renversemens.



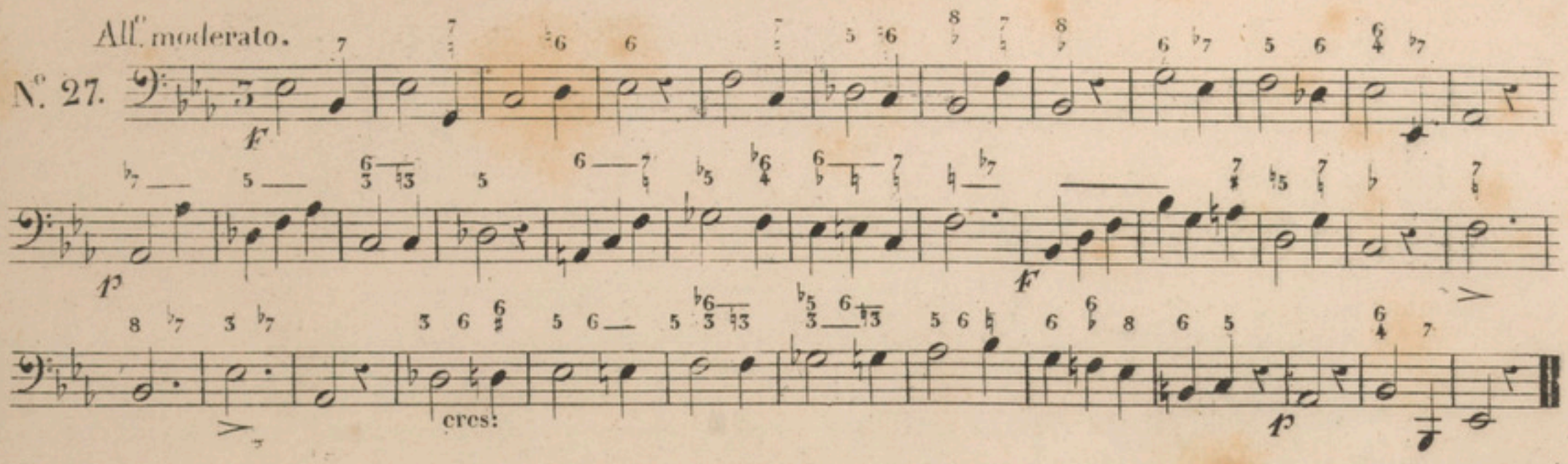
Suite d'ACCORDS PARFAITS et d'Accords de SEPTIÈME DOMINANTE, ainsi que de ses trois *Renversemens*.



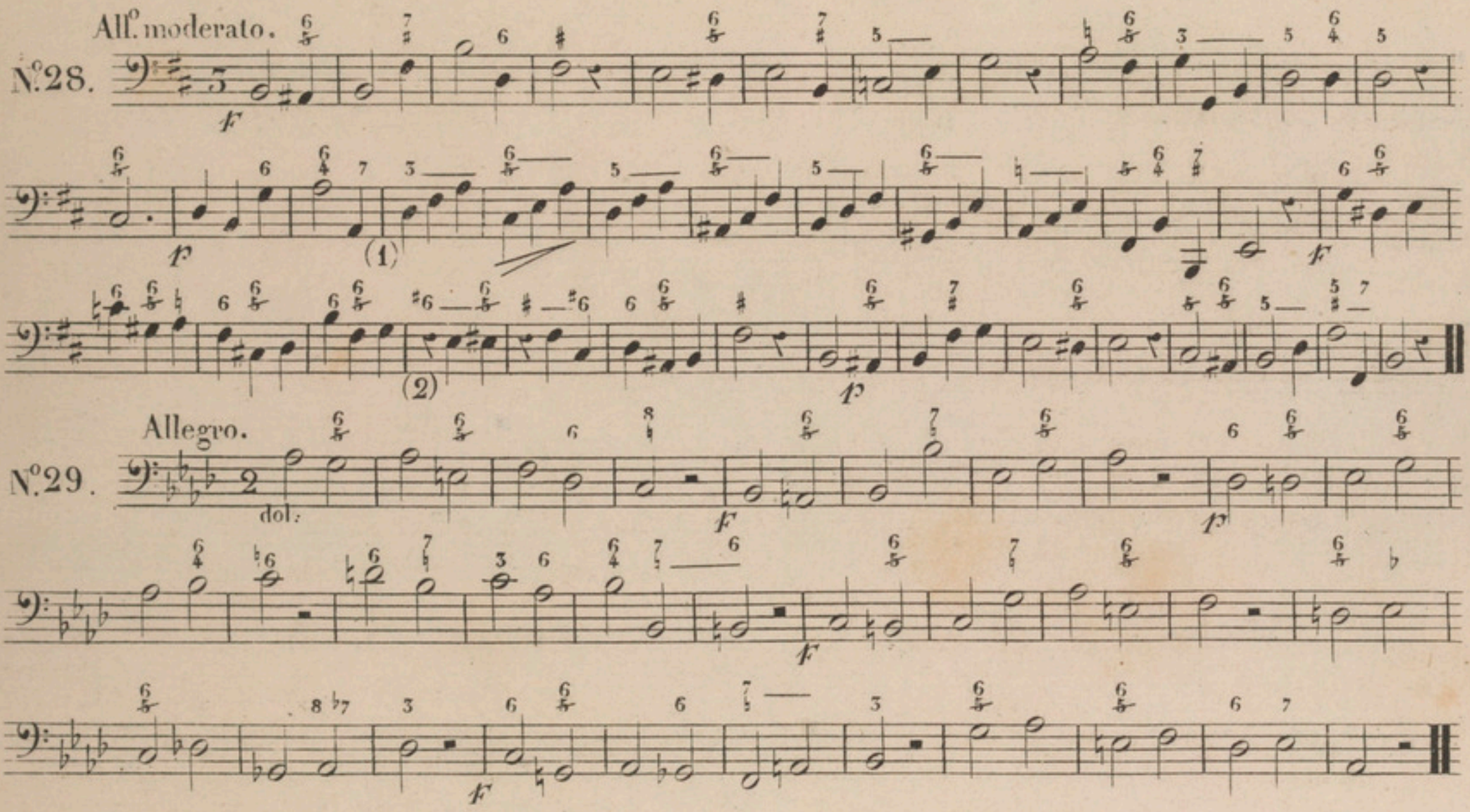
EXERCICES d'Accompagnement sur l'Accord de SEPTIEME DOMINANTE.



(1) Dans cet Exemple, j'ai indiqué par une barre les notes dissonnantes qui doivent monter ou descendre. Les autres notes peuvent avoir une double résolution, ou rester en place. Je ferai de même pour les Exemples des autres Accords dissonnans.

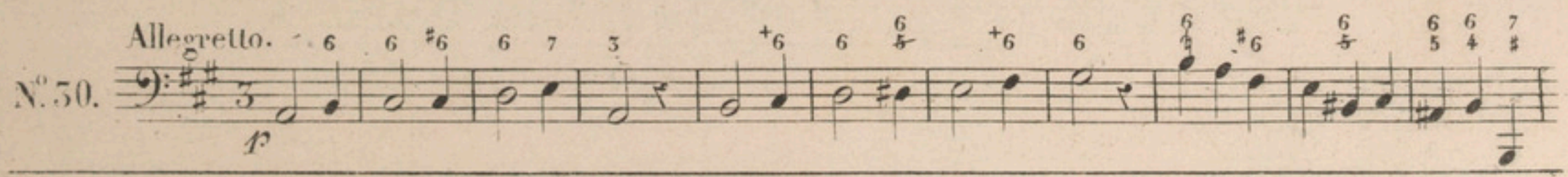
(2) La Quinte juste étant obligatoire dans l'Accord de 7.ème DOMINANTE, il est inutile de chiffrer son altération.

§ VIII. 1.er *Renversement* de l'Accord de SEPTIEME DOMINANTE. Accord de SIXTE et QUINTE DIMINUEE.

Il se place sur la note sensible, et s'accompagne de Tierce mineure, Quinte diminuée et Sixte mineure. Il se chiffre par $\frac{6}{5}$. Il ne faut point doubler la note grave ni la Quinte diminuée de cet Accord, d'après les motifs exposés à la Page 17. A trois parties, on doit en retrancher la Tierce.



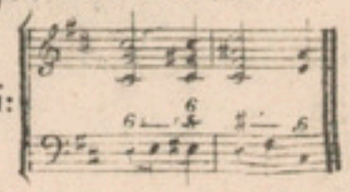
§ IX. 2.ème *Renversement* de l'Accord de SEPTIÈME DOMINANTE. Accord de SIXTE SENSIBLE.

Il se place sur le second dégré du ton, et s'accompagne de Tierce mineure, Quarte juste et Sixte majeure. Il se chiffre par $^{+}6$. Il ne faut point doubler la Tierce ni la Sixte majeure de cet Accord.



(1) Souvent, au lieu de *plaquer* ensemble les notes d'un accord, on les fait entendre successivement en forme d'*Arpèges* ou de *Batteries* diverses, soit dans la Basse, soit dans la main droite: c'est ce qu'on nomme ACCORDS BRISÉS.

(2) Un silence surmonté d'un chiffre s'accompagne avec la même Harmonie que l'accord suivant. On doit donc écrire ainsi:



Andantino.

N.° 31.

dol:

cres:

2 X. 5.ème *Renversement* de l'Accord de SEPTIÈME DOMINANTE. Accord de TRITON.

Il se place sur le quatrième dégré du Ton, et s'accompagne de Seconde majeure, Triton et Sixte majeure. Il se chiffre par $^{+4}_{6}$. Il ne faut point doubler la note grave, ni la Quarte de cet Accord.

Andante.

N.° 32

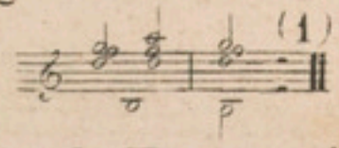
dol:

All.° moderato.

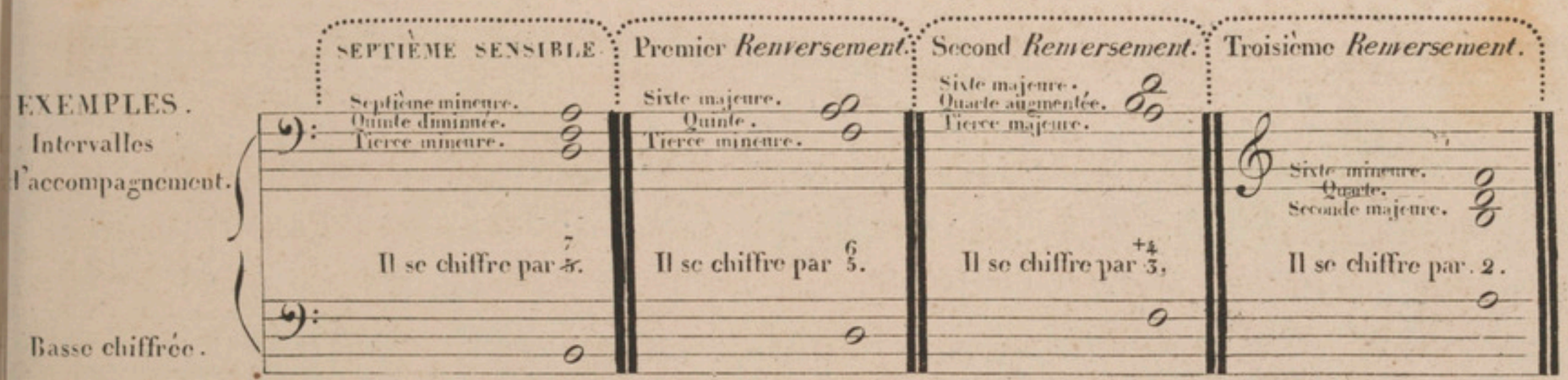
N.° 33.

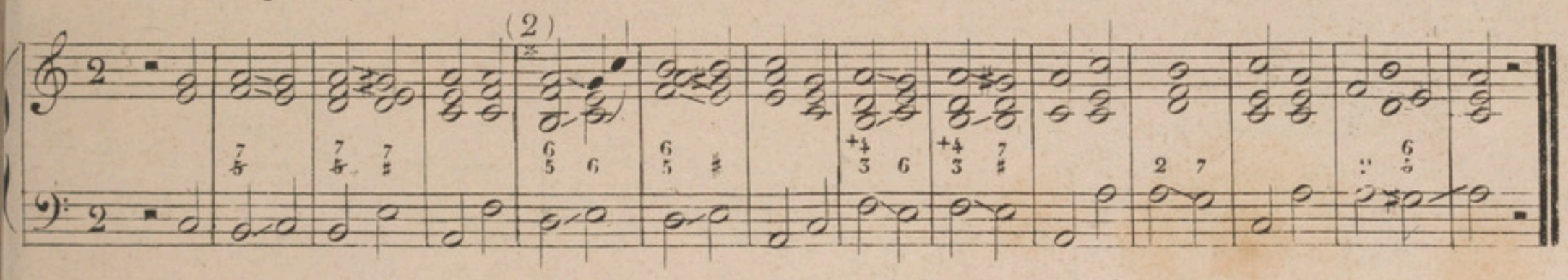
(1) Quelquefois, lorsqu'on veut désigner la Tierce comme Note supérieure, et que cependant on est forcé de chiffrer la Quinte à cause de son altération, alors on place le 3 audessus du 5. *Cherubini* et divers Auteurs, dans une circonstance semblable, transposent aussi le chiffre des deux autres Renversemens de l'Accord parfait, et écrivent selon la manière Italienne : $^{3}_{6}$ ou $^{4}_{6}$. (Voyez, d'ailleurs, le *Nota* de la Page 14.)

℣ XI. Accord de SEPTIÈME SENSIBLE.

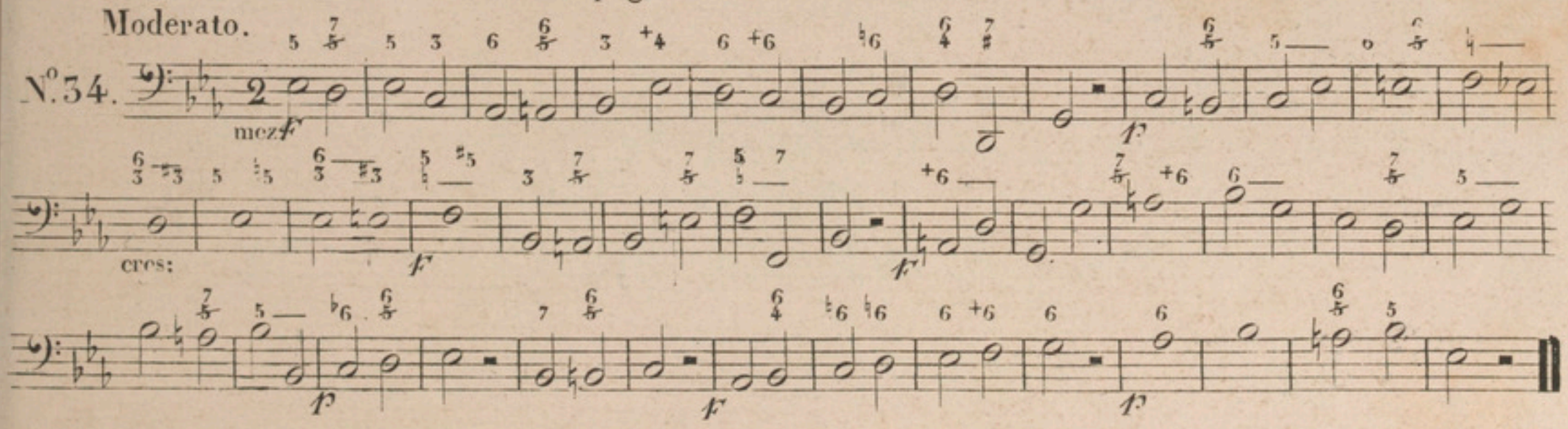
Cet Accord provient d'une *substitution* du 6ème. dégré à la Dominante, dans le 1er. Renversement de l'Accord de SEPTIÈME DOMINANTE. EXEMPLE. 

(1) N.B. Quelques Maîtres le considèrent comme un accord de 9ème. MAJEURE, dont on retranche la Note fondamentale.

L'accord de SEPTIÈME SENSIBLE s'accompagne de Tierce mineure, Quinte diminuée et Septième mineure. Il se chiffre par $\frac{7}{5}$, et se place sur la note sensible du Ton majeur, ou sur le second dégré de son Ton mineur relatif; car, ainsi que l'accord de QUINTE DIMINUÉE, il est susceptible de ces deux diverses Résolutions. Dans ce dernier cas, il se nomme SEPTIÈME de SECONDE du mode mineur. On retranche ordinairement la Tierce lorsque cet accord fait sa résolution dans le mode majeur, et on ne peut en doubler la note grave. Dans le mode mineur, ces exceptions n'ont point lieu. Cet Accord et ses trois Renversemens sont fréquemment suivis des Accords de SEPTIÈME DOMINANTE qui leur correspondent.

Emploi de l'Accord de SEPTIÈME SENSIBLE et de ses trois *Renversemens*.



EXERCICES d'Accompagnement sur l'Accord de SEPTIÈME SENSIBLE.



(1) C'est de cette même substitution que les Accords de SEPTIÈME DIMINUÉE et de NEUVIÈME DOMINANTE tirent leur origine, comme on le verra plus tard. Cette opinion, consignée par M.r *Fétis* dans l'un de ses ouvrages, est généralement adoptée dans les Classes du Conservatoire.

(2) Dans l'emploi du 1.er et du 2ème. *Renversement* de SEPTIÈME SENSIBLE, il faut, dans le mode majeur, disposer les parties d'Accompagnement telles qu'elles le sont aux deux Exemples surmontés d'une Astérique *. Cependant, lorsqu'on emploie le 1.er *Renversement* devant l'Accord de QUARTE et SIXTE, dans la *Cadence parfaite*, on peut en disposer les notes d'accompagnement comme on veut.

Andante.

N.°35.

mez F

f

f

f

f

XII. 1.er *Renversement* de SEPTIÈME SENSIBLE. Accord de QUINTE et SIXTE.

Il se place sur le second dégré du Ton majeur, ou sur le quatrième de son Ton mineur relatif, et s'accompagne de Tierce mineure, Quinte juste et Sixte majeure. Il se chiffre par $\frac{6}{5}$. A trois parties, on en retranche la Tierce. Dans le mode majeur, il ne faut pas en doubler la Sixte.

Moderato.

N.°36.

mez F (1)

f

And.te con moto.

N.°37.

mez F

f

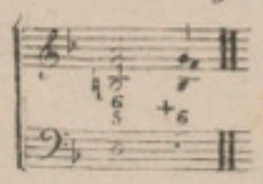
p

f

p (2)

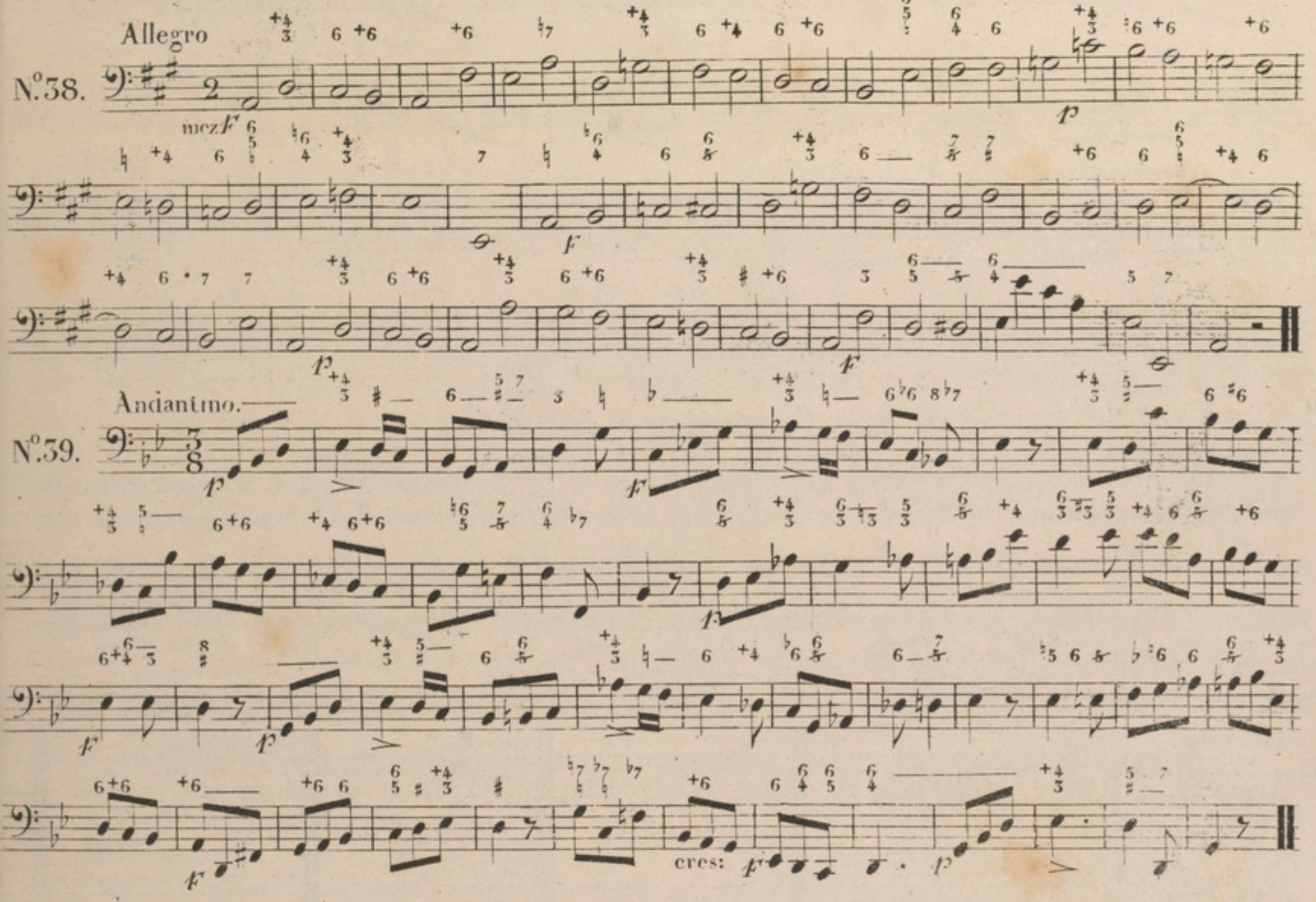
(1) Il ne faut pas oublier, dans le mode majeur, de disposer cet Accord, de maniere à ce que sa Quinte en soit la Note superieure.

(2) Abbréviation de

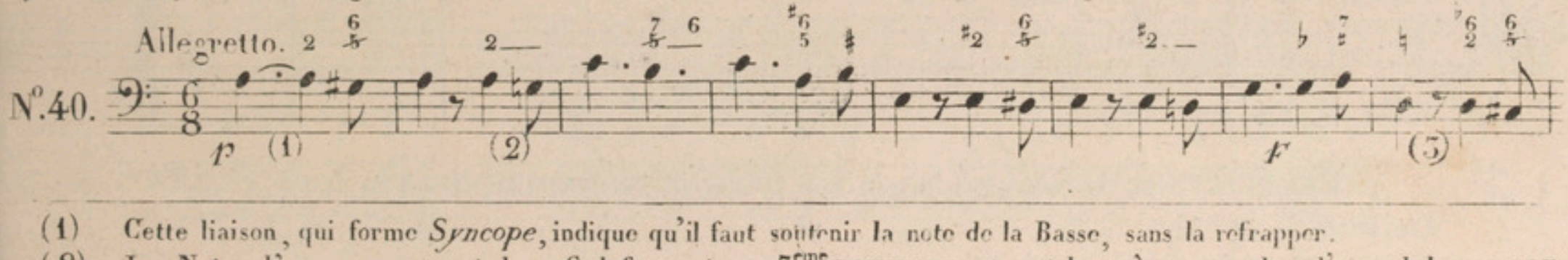


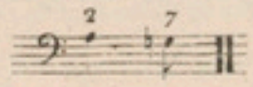
XIII. 2.ème *Renversement* de SEPTIEME SENSIBLE. Accord de TIERCE et QUARTE augmentée.

Il se place sur le quatrième dégré du Ton majeur, ou sur le sixième de son Ton mineur relatif, et s'accompagne de Tierce majeure, Quarte augmentée et Sixte majeure. Il se chiffre par $\frac{4}{3}$. A trois parties, on en retranche la Sixte. Dans le mode majeur, il ne faut pas en doubler la Quarte, et il faut en disposer les Intervalles, de manière à ce que la Tierce soit toujours sa note supérieure.

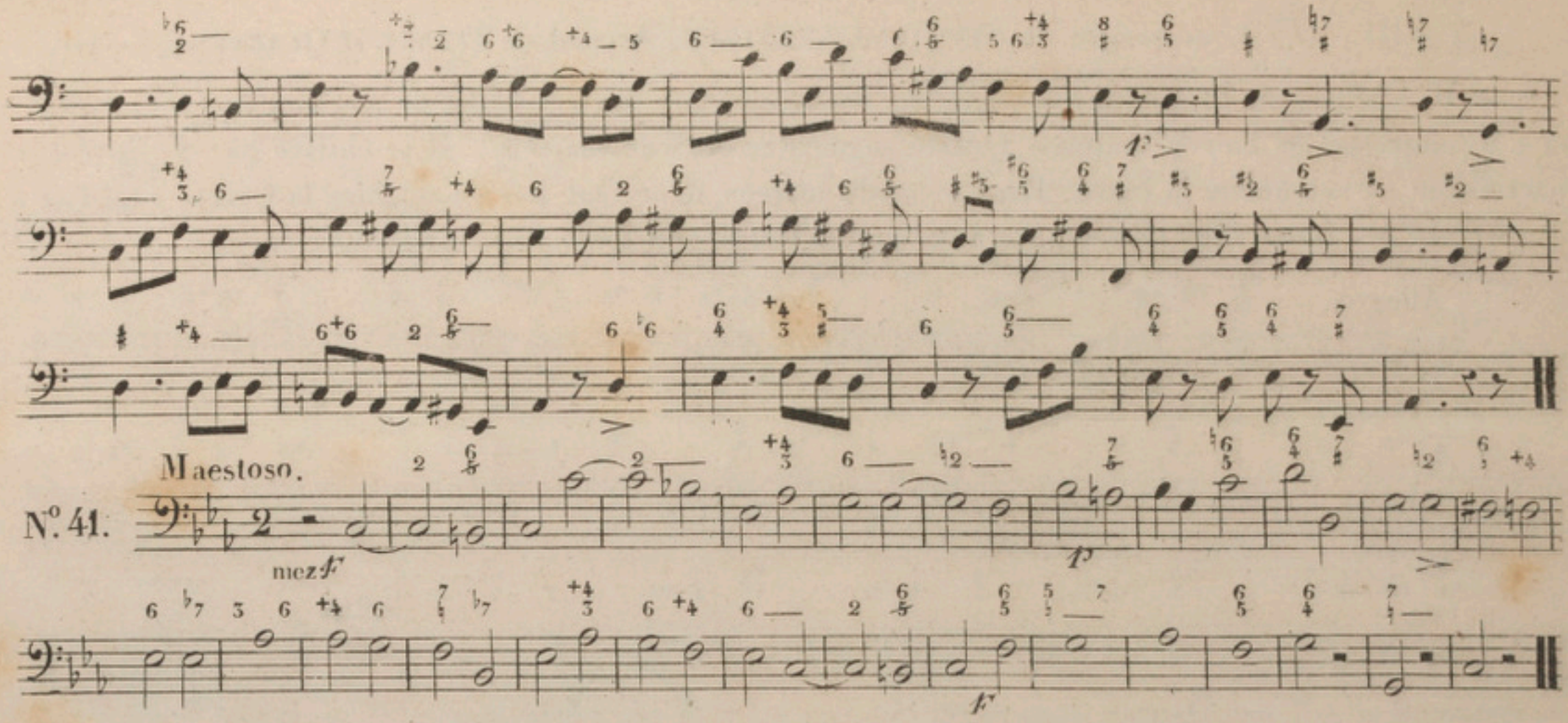


XIV 3.ème *Renversement* de SEPTIEME SENSIBLE. Accord de SECONDE et SIXTE MINEURE

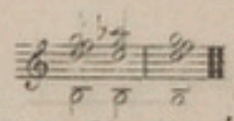
Il se place sur le 6.ème dégré du mode majeur, ou sur la Tonique de son ton relatif mineur, et s'accompagne de Seconde majeure, Quarte juste et Sixte mineure. Il se chiffre par 2. A trois parties, on en supprime la Quarte. Ce 3.ème Renversement ne s'emploie pas sans *préparation*, c'est-à-dire qu'il faut que sa note grave soit entendue comme Basse de l'Accord précédent.

(1) Cette liaison, qui forme *Syncope*, indique qu'il faut soutenir la note de la Basse, sans la refrapper.

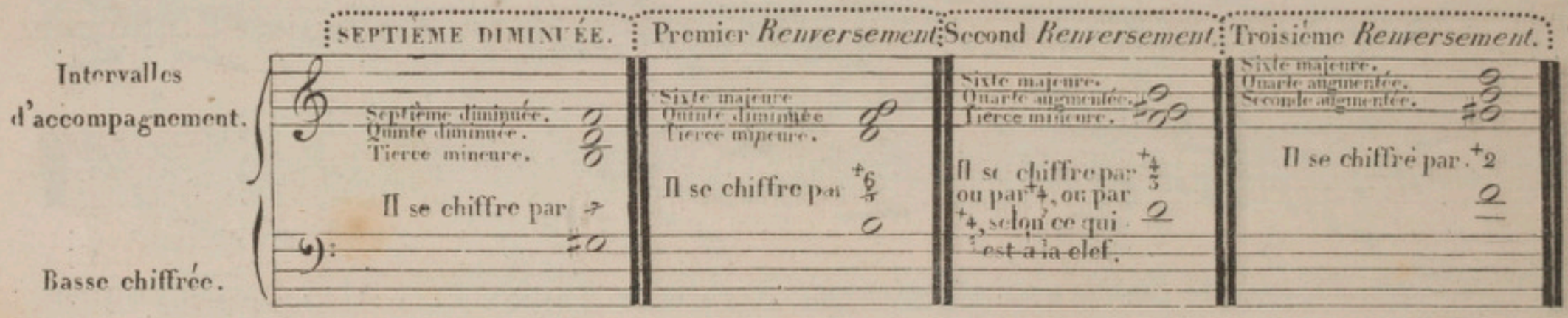
(2) Les Notes d'accompagnement de ce Sol forment une 7.ème DOMINANTE, et sont les mêmes que dans l'accord de SECONDE précédent. La barre de prolongation est donc une abbréviation. C'est comme s'il y avait 

(3) Lorsque, dans les Modulations, la Sixte de cet accord est altérée par un Dièze ou un Bémol qui n'existent pas à la clef, alors on ajoute au 2 un 6 précédé du Signe de cette altération; Exemple: $\frac{6}{2}$ ou $\frac{\flat 6}{2}$ ou $\frac{\sharp 6}{2}$, entre lesquels chiffres la Quarte est toujours sous-entendue.

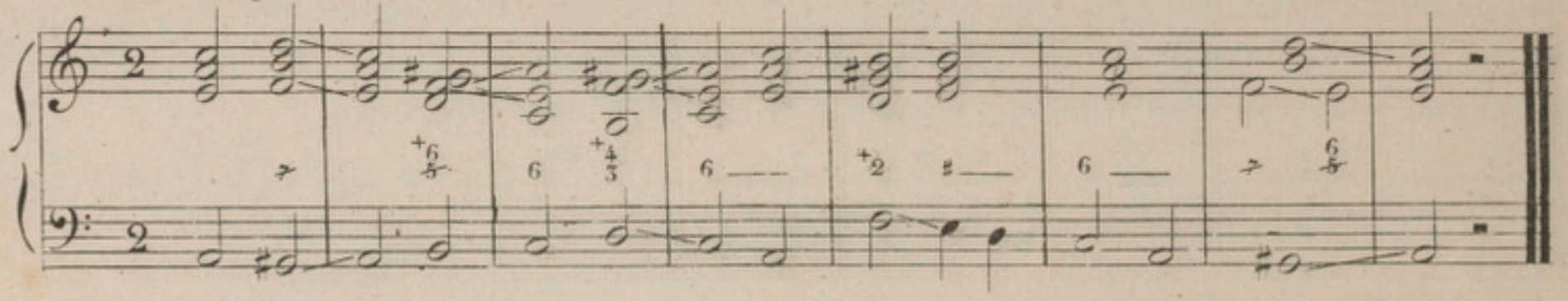


§ XV. Accord de SEPTIEME DIMINUEE.

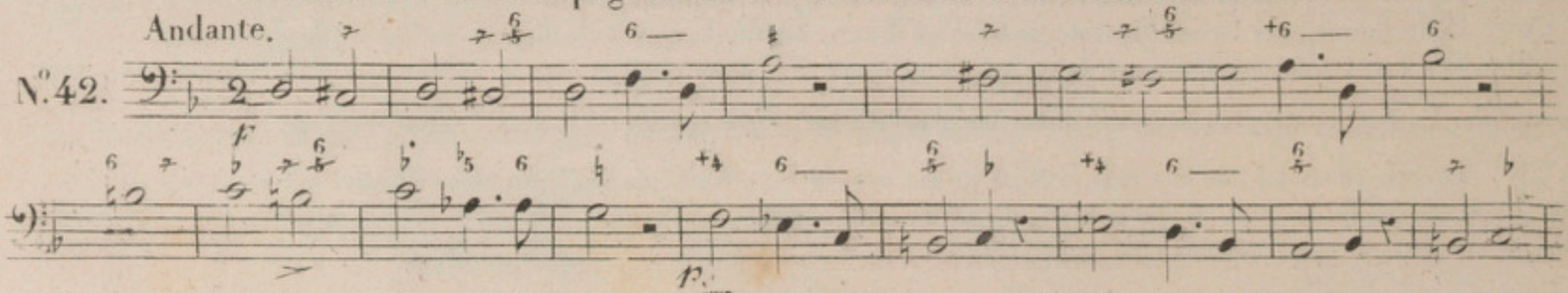
Cet Accord, qui est principalement employé dans le mode mineur, provient, comme celui de SEPTIÈME SENSIBLE, d'une *Substitution* de la septiéme note à la sixiéme dans le 1.er *Renversement* de l'Accord de SEPTIÈME DOMINANTE. (1) EXEMPLE.  Il se place sur la note sensible du Ton mineur, et s'accompagne de Tierce mineure, Quinte diminuée et Septiéme diminuée. Il se chiffre par 7. Il ne faut pas en doubler la note grave. A trois parties, on en retranche la Tierce.



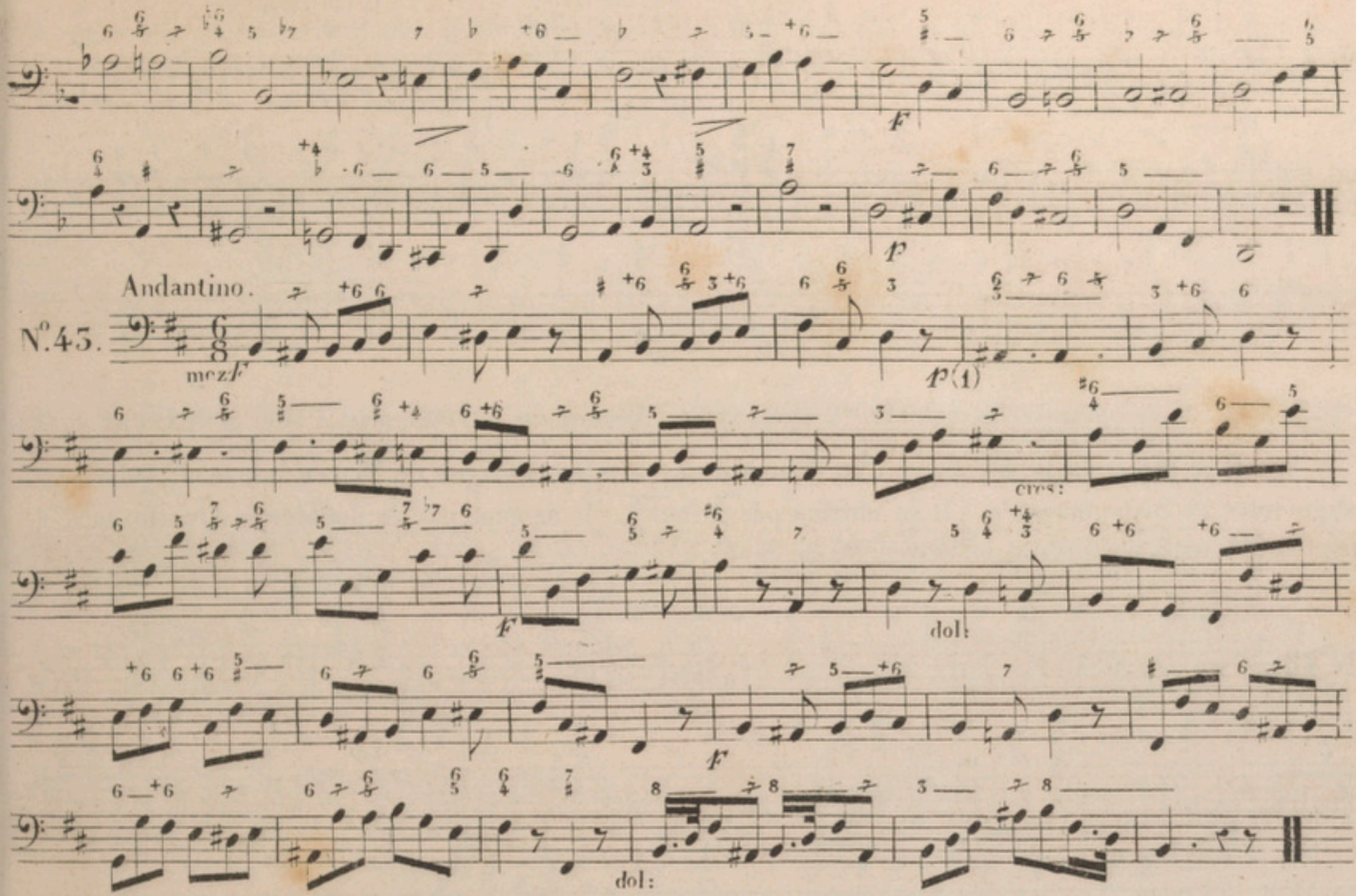
Emploi de l'Accord de SEPTIÈME DIMINUÉE et de ses trois *Renversemens*.



EXERCICES d'Accompagnement sur l'Accord de SEPTIÈME DIMINUÉE.

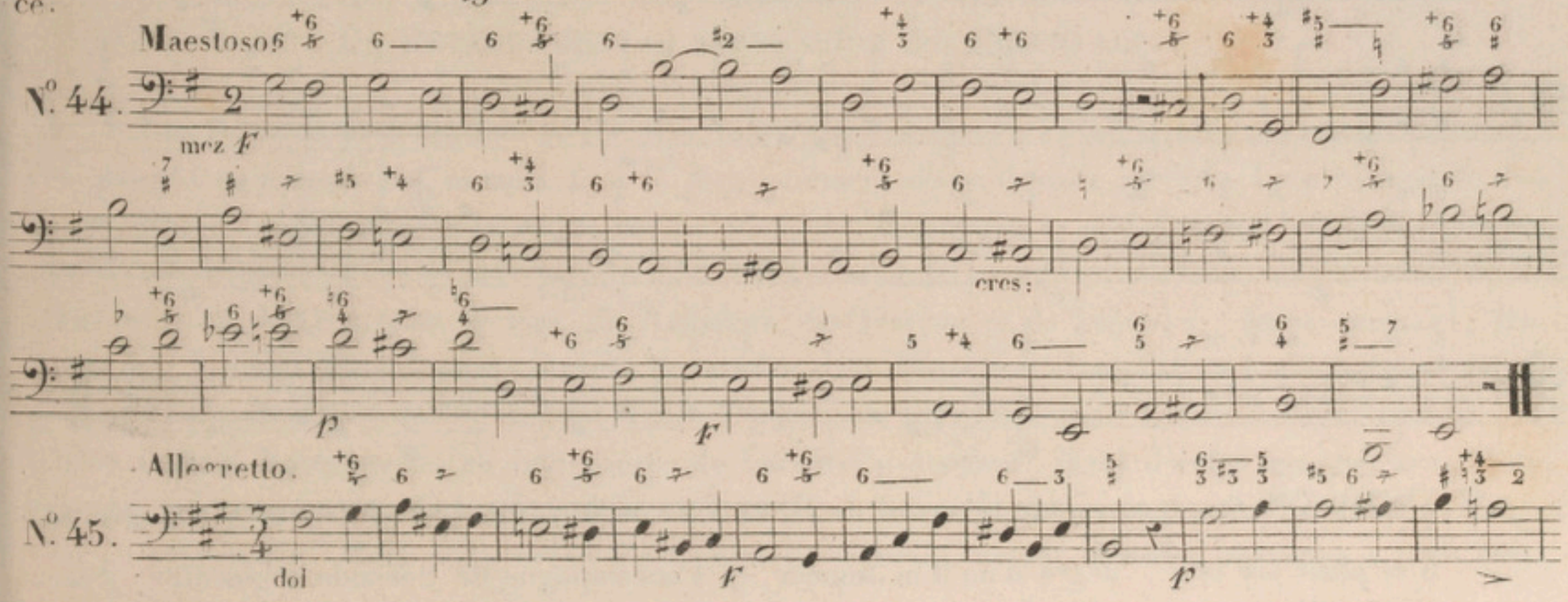


(1) Quelques Maîtres lui donnent pour origine l'accord de 9.ème MINEURE, dont on retranche la Note fondamentale.

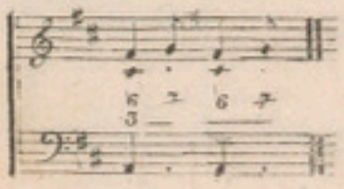


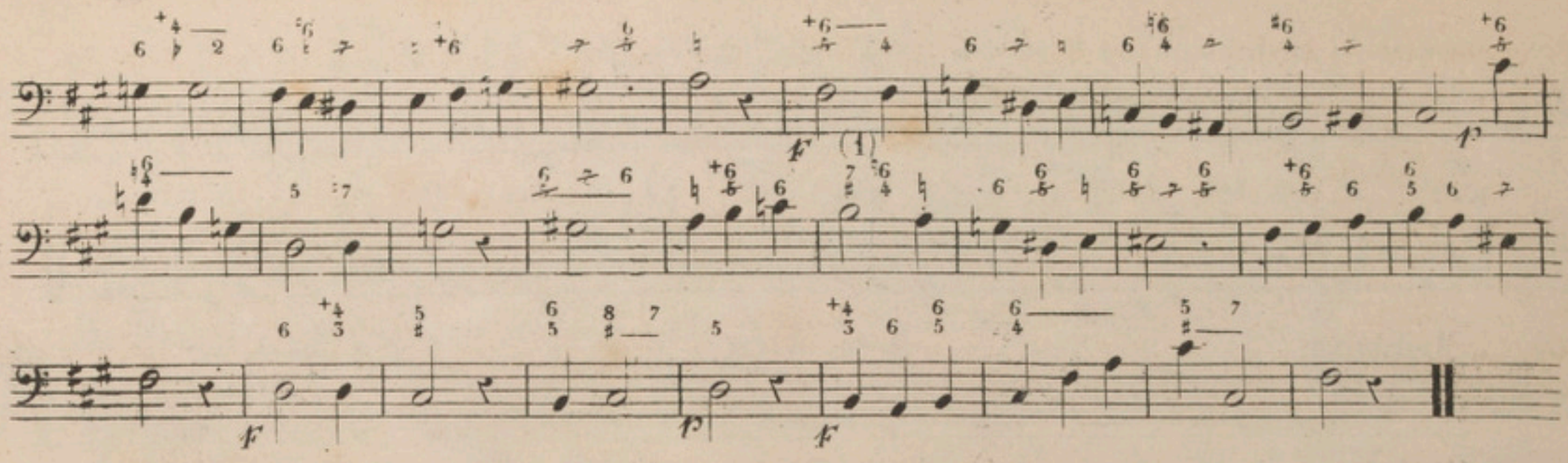
XVI. 1.er *Renversement* de l'Accord de SEPTIÈME DIMINUÉE. Accord de SIXTE MAJEURE et QUINTE DIMINUE.

Il se place sur le 2.d dégré du Mode mineur, et s'accompagne de Tierce mineure, Quinte diminuée et Sixte majeure. Il se chiffre par $^{+6}_{5}$. Il ne faut pas en doubler la Sixte. A trois parties, on en retranche la Tierce.



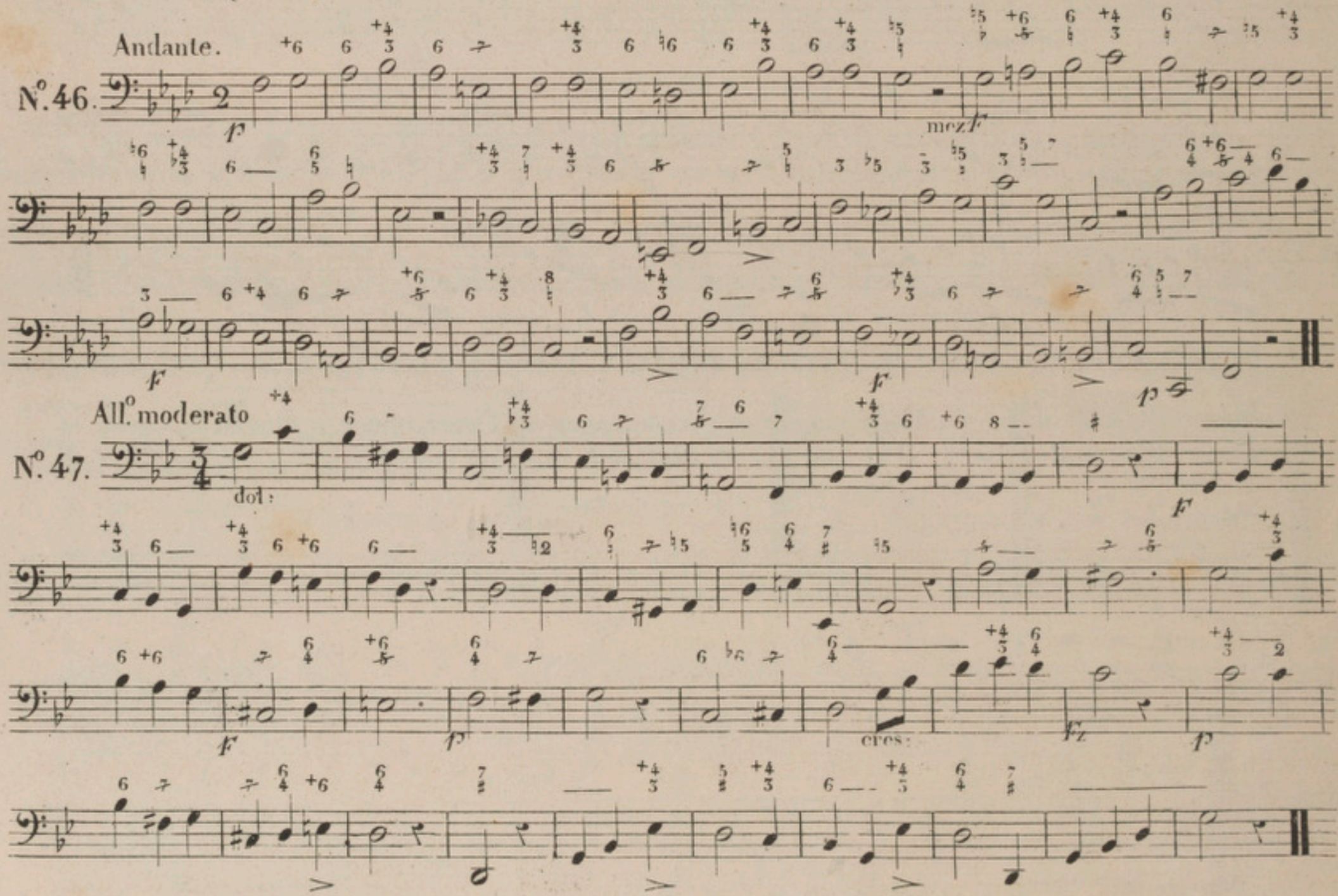
(1) Le 3 suivi d'une barre de prolongation sur toute la mesure indique que ces quatre Accords doivent être accompagnés seulement par la Tierce, en supprimant les autres notes. EXEMPLE.





§ XVII 2.d *Renversement* de SEPTIÈME DIMINUÉE. Accord de TRITON avec TIERCE MINEURE.

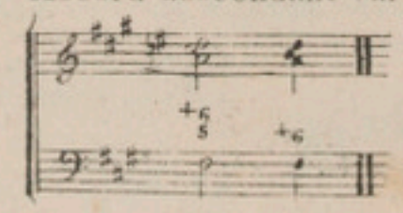
Il se place sur le 4.me dégré d'un Ton mineur, et s'accompagne de Tierce mineure, Quarte augmentée et Sixte majeure. Il se chiffre par $\frac{+4}{3}$ ou $\frac{+4}{\flat}$. Il ne faut pas en doubler la Quarte augmentée. A trois parties, on en retranche la Sixte.

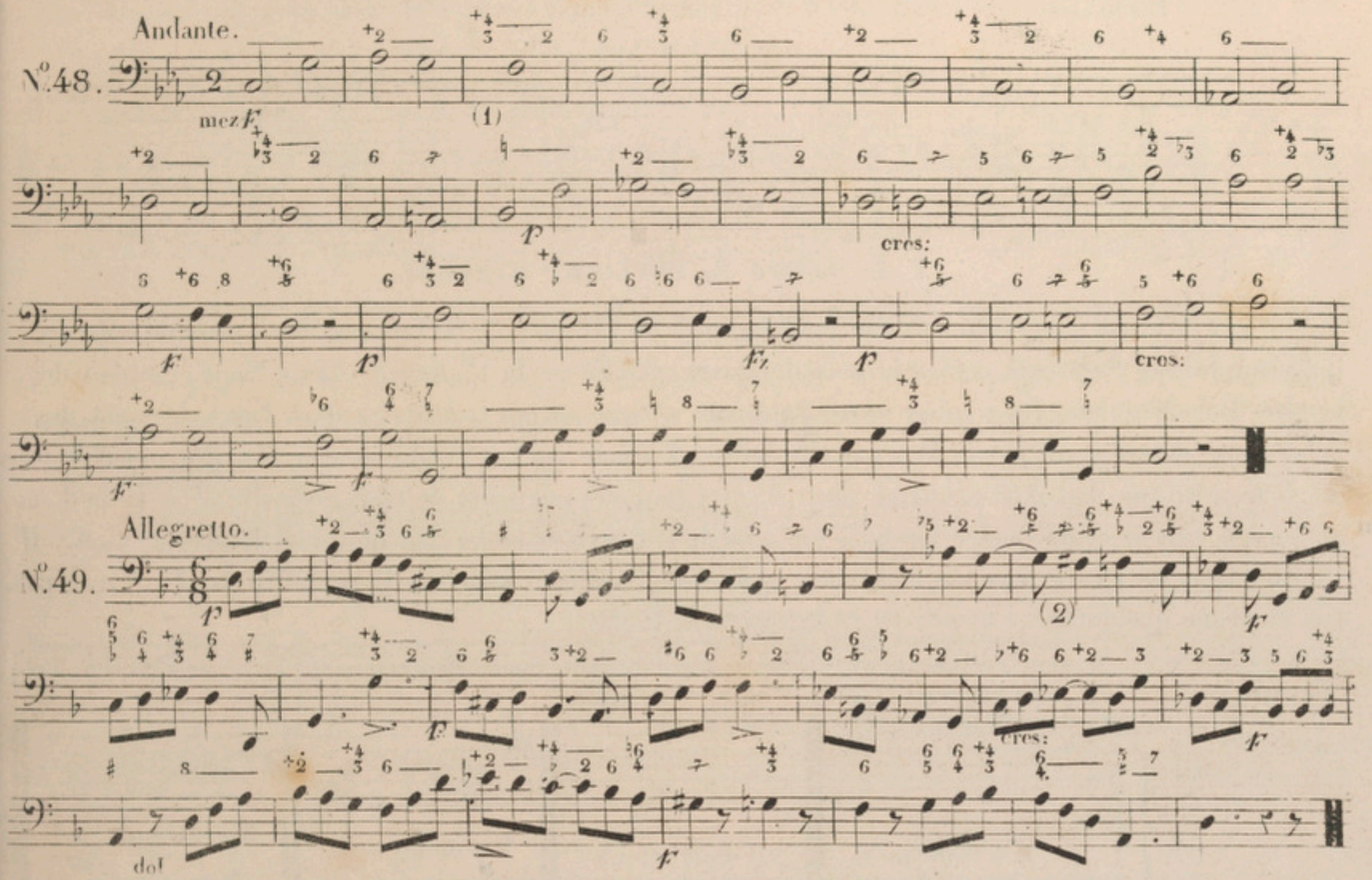


§ XVIII. 3.ème *Renversement* de l'Accord de SEPTIÈME DIMINUÉE. Accord de SECONDE augmentée

Il se place sur le 6.ème dégré d'un Ton mineur, et s'accompagne de Seconde augmentée Quar-

(1) La Quinte diminuée du 1.er Accord descendant sur la Quarte dans le second en fait un 2.d Renversement de SEPTIÈME DOMINANTE. EXEMPLE.

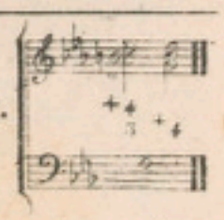


te augmentée et Sixte majeure. Il se chiffre par 2. Il ne faut pas en doubler la Seconde augmentee. A trois parties, on en retranche la Quarte augmentée ou la Sixte.

CHAPITRE V.

Du Retardement ou Suspension des Intervalles.

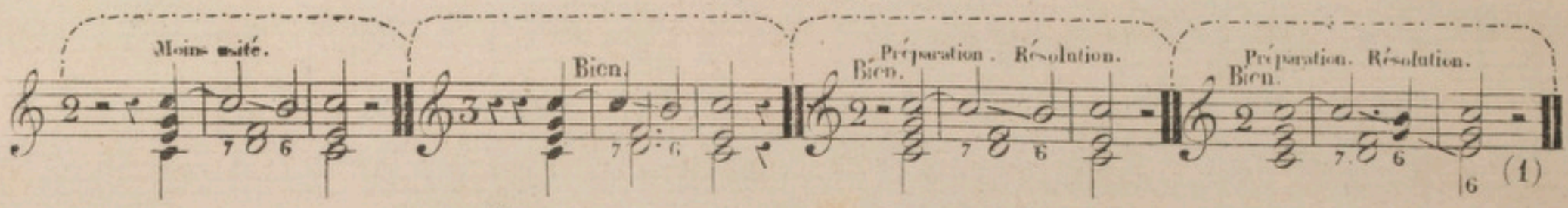
Les Accords de Septième dominante, de Septième diminuée et de Septième sensible peuvent s'employer sans *préparation*, excepté le 3.me Renversement de ce dernier accord. La prolongation d'un Accord parfait sur un autre y introduit une ou plusieurs Dissonnances qui donnent lieu à de nouveaux accords, et répandent une grande variété dans l'Harmonie; tels sont ceux de Septième mineure, de Septième majeure, de Quarte et Quinte, de Neuvième, de Onzième et de Treizième. Dans ceux-ci, les Notes qui forment Dissonnances doivent descendre d'un dégré, soit dans l'accord même où se fait la prolongation, soit dans l'accord suivant. Toute Dissonnance qui forme une suspension doit avoir ete entendue comme Notes réelles ou intégrantes de l'accord précédent. Il est d'usage que ces notes integrantes, qui servent de préparation, doivent être d'une valeur au moins égale a celle de sa prolongation ou suspension. Mais cette règle n'est point de rigueur, surtout dans les mesures à trois tems,

---

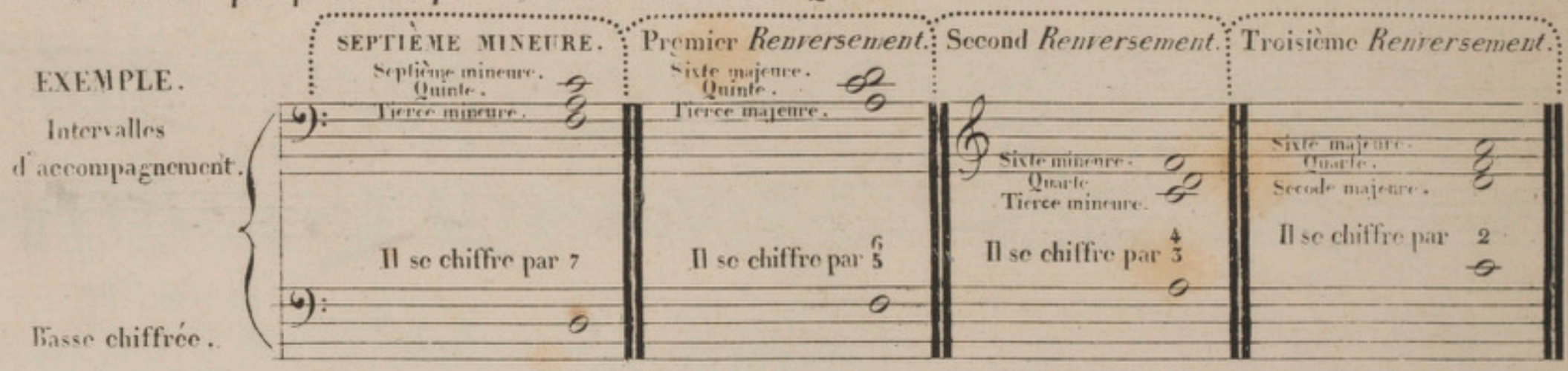
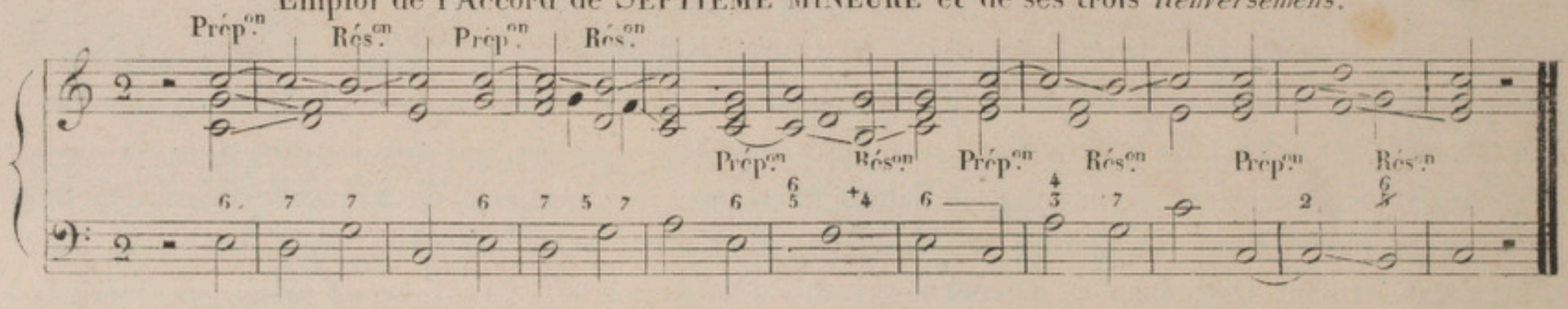
(1) La Tierce du 1.er accord se resolvant sur la Seconde dans le second en fait un accord de Triton. Exemple.

(2) Lorsque plusieurs accords de Septième diminué ou leurs *Renversemens* se succedent les fausses relations sont permises, ainsi que deux Quintes de suite, pourvu que la Seconde Quinte soit diminuée

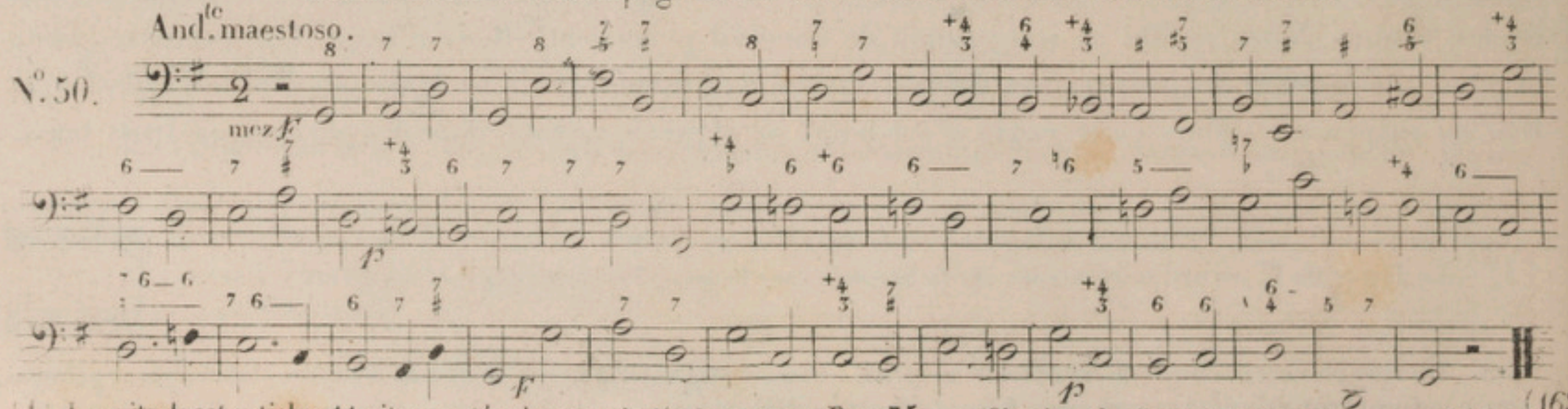
dans lesquelles la preparation est presque toujours d'une valeur moindre que la suspension On surmonte ordinairement d'une liaison les deux notes syncopées qui forment la préparation et la suspension. Sur le Piano, dont les sons soutenus s'entendent peu, il est bien de refrapper les secondes notes liées.

EXEMPLES.



I. Accord de SEPTIÈME MINEURE.

Cet Accord n'est donc qu'une prolongation de l'Octave de la Tonique d'une Gamme majeure, qui vient former Septième contre la note de Basse, placée sur le 2.d dégré. Cette Septième doit descendre d'un demi-ton. On emploie cette Septième comme moyen transitoire dans l'enchaînement des accords, ne déterminant aucun Ton par elle même. La note qui fait Septième dans son générateur et dans ses Renversemens doit être préparée; ainsi il exige toujours une série de trois accords, s'il se résoud sur un accord parfait, et de quatre lorsqu'il est suivi de la SEPTIÈME DOMINANTE qui précède sa résolution. Il s'accompagne de Tierce mineure, de Quinte juste et de Septième mineure. Il se chiffre par 7. A trois parties, et même quelquefois à quatre, on en retranche la Quinte.

Emploi de l'Accord de SEPTIÈME MINEURE et de ses trois *Renversemens*.

EXERCICES d'Accompagnement sur l'Accord de SEPTIEME MINEURE.



(1) La suite de cet article est traitée avec de plus grands développemens, Page 35, au Chapitre des SUSPENSIONS *proprement dites*.

N.° 51. Allegro moderato

N.° 52. Andante.

II. 1.er *Renversement* de l'Accord de SEPTIÈME MINEURE. Accord de QUINTE et SIXTE.

Il se place sur le quatrième dégré d'un mode majeur, et s'accompagne de Tierce majeure, Quinte juste et Sixte majeure. Il se chiffre par $\frac{6}{5}$. A trois parties, on en retranche la Tierce.

N.° 53. Andante.

III. 2.ème *Renversement* de l'Accord de SEPTIÈME MINEURE. Accord de PETITE SIXTE.

Il se place sur le Sixième dégré d'un mode majeur, ou sur la Tonique de son ton relatif mineur, étant susceptible de ces deux Résolutions. Il s'accompagne de Tierce mineure, Quarte juste et Sixte mineure. Son chiffre est $\frac{4}{3}$.

N.° 54. Andante.

(1)

N.° 55. Allegretto.

cres:

IV. 3.ème *Renversement* de l'Accord de SEPTIÈME MINEURE. Accord de SECONDE.

Il se place sur la Tonique d'un mode majeur, et s'accompagne de Seconde majeure, Quarte juste et Sixte majeure. Il se chiffre par 2. A trois parties, on en supprime la Quarte.

N.° 56. Moderato.

(2)

(3)

cres:

Più lento.

N.° 57. Andante.

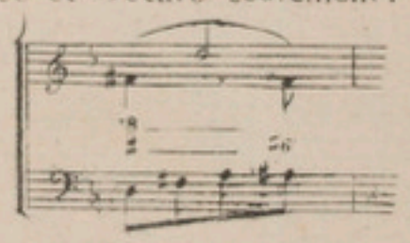
dol:

cres:

(1) Lorsque la Sixte de cet Accord est altérée, on est oblige de mettre un 3.ème chiffre pour indiquer cette altération.

(2) Accompagnez avec Tierce et Octave seulement.

(3) Accompagnez ainsi :



§ V. Accord de SEPTIÈME MAJEURE.

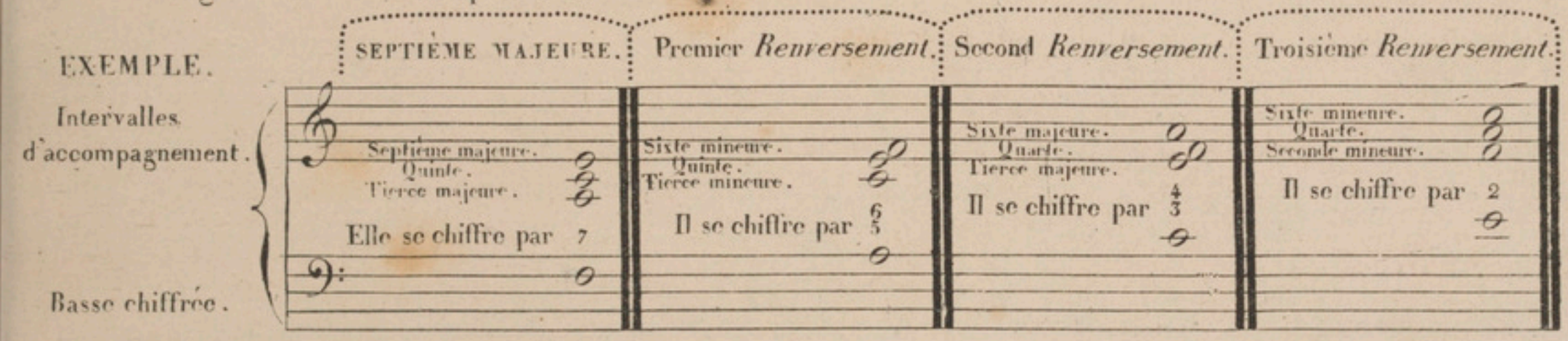
C'est une prolongation de la Dixième de la Tonique d'une Gamme majeure, qui vient former Septième contre la note de Basse placée sur le 4.^eme^ dégré de cette Gamme. La note qui fait Septième dans l'Accord générateur et dans ses Renversemens doit toujours descendre d'un dégré, et être préparée dans l'accord précédent.

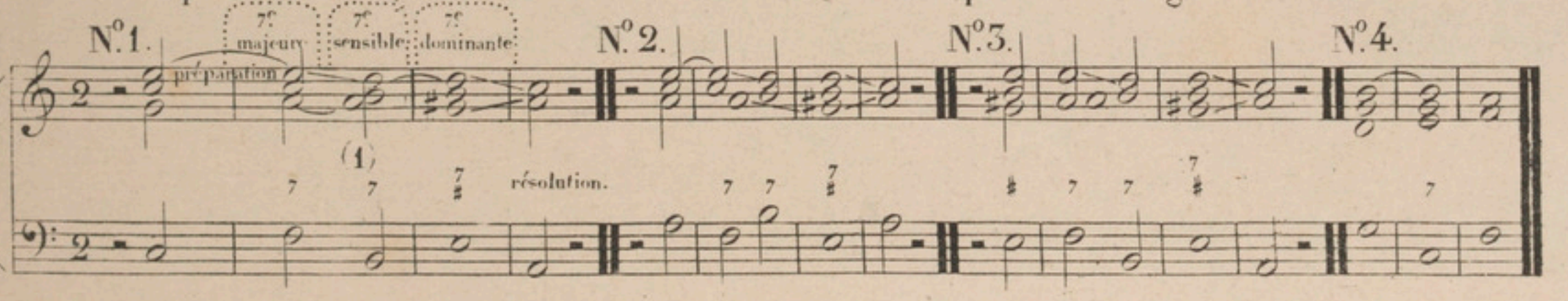
Cet accord se pratique sur le 1.^er^ et le 4.^eme^ dégré du mode majeur, ainsi que sur le 6.^eme^ dégré du mode mineur. Il se chiffre par 7, et s'accompagne de Tierce majeure, Quinte juste et Septième majeure. A trois parties, on en retranche la Quinte.

Cette Septième est ordinairement accompagnée d'une série de cinq accords, procédant par Quintes inférieures ou Quartes supérieures, savoir: ACCORD PARFAIT servant de préparation, SEPTIÈME MAJEURE, SEPTIÈME SENSIBLE, SEPTIÈME DOMINANTE et ACCORD PARFAIT servant de résolution. (Voyez l'exemple N.° 1. commencant par le mode majeur et se terminant par le ton relatif mineur.)

On peut aussi commencer et terminer dans le mode mineur, selon la nature de l'accord préparatoire. (Voyez l'exemple N.° 2.) Dans celui N.° 3, l'accord préparatoire est placé sur la Dominante du ton mineur qui termine la série.

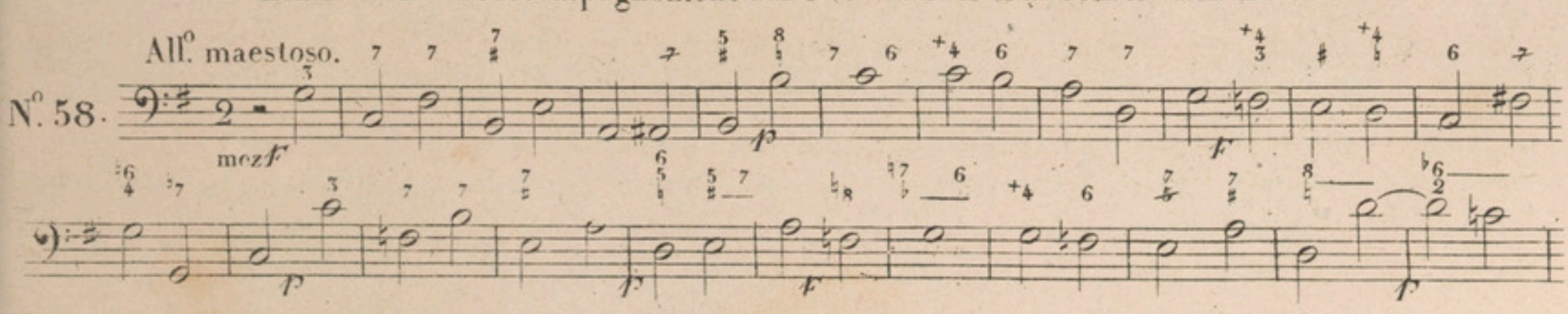
Il est également possible de pratiquer la SEPTIÈME MAJEURE avec trois accords seulement; l'accord préparatoire se place sur la Tonique, et la Septième fait sa résolution sur la Sous-Dominante, ou 4.^eme^ dégré. (Voyez l'exemple N.° 4.)

EXEMPLE.

Emploi de l'Accord de SEPTIÈME MAJEURE selon les quatre cas désignés ci-dessus.



Il est cependant à remarquer que cette dernière résolution ne peut être qu'un repos momentané, qui doit être suivi par d'autres modulations.

EXERCICES d'Accompagnement sur l'Accord de SEPTIÈME MAJEURE.



(1) Dans les progressions de SEPTIÈMES, écrites à 4 parties, on supprime la Quinte dans l'accord de SEPTIÈME SENSIBLE, et on double la note de Basse

cres: dol:

Andantino. 8

N.° 59.

decres:

§ VI. 1.er *Renversement* de l'Accord de SEPTIÈME MAJEURE. Accord de QUINTE et SIXTE mineure.

Il se place sur le 6.ème degré d'une Gamme majeure, et s'accompagne de Tierce mineure, Quinte juste et Sixte mineure. Il se chiffre par $\frac{6}{5}$. La Quinte, qui en est la Dissonnance, doit être préparée. A trois parties, on en retranche la Tierce.

All.° non tanto.

N.° 60.

mez f

dol:

Allegretto.

N.° 61.

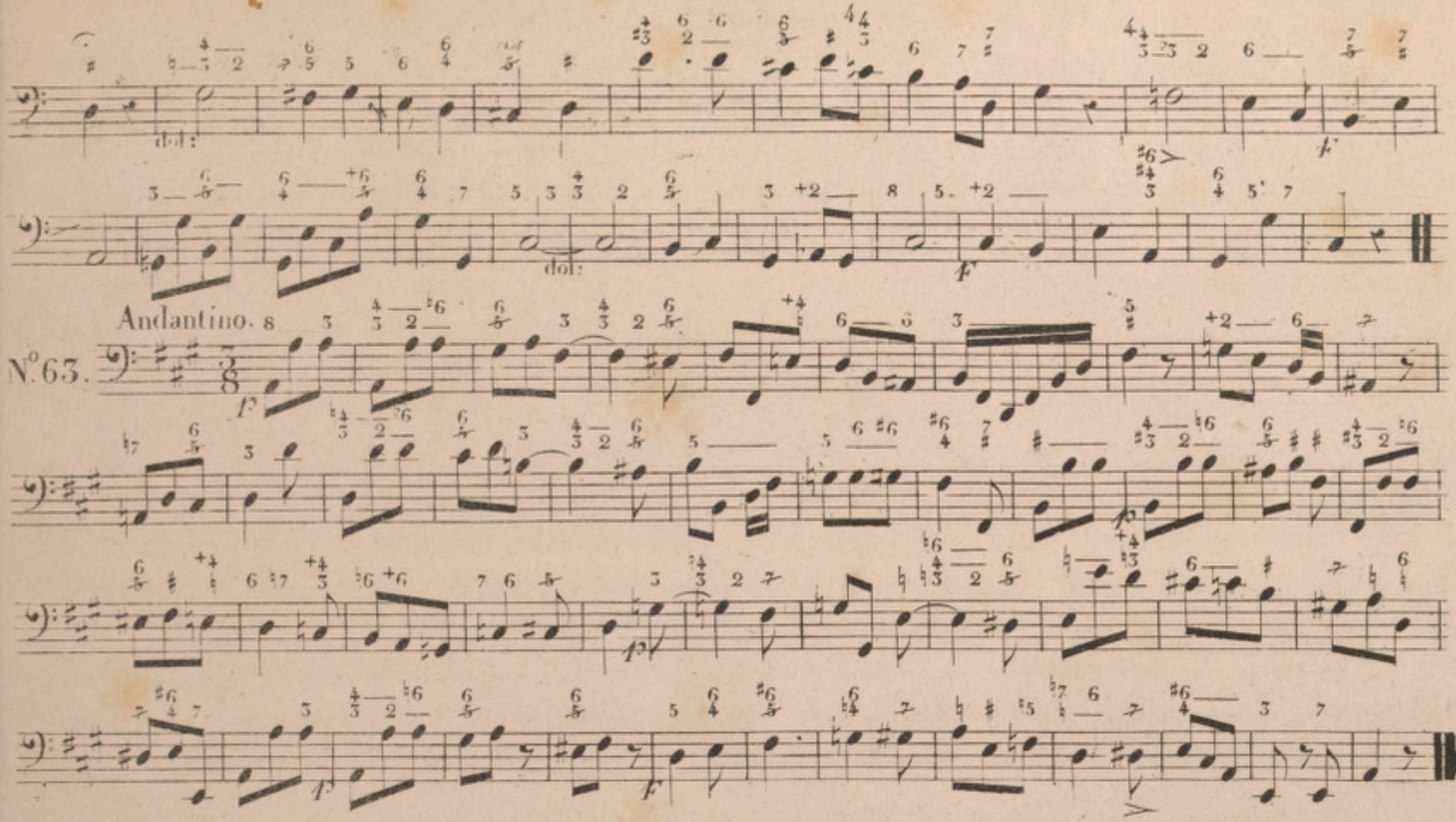
rallent: a tempo.

§ VII. 2.ème *Renversement* de l'Accord de SEPTIÈME MAJEURE. Accord de TIERCE et QUARTE.

Il se place sur la Tonique d'une Gamme majeure, et s'accompagne de Tierce majeure, Quarte juste et Sixte majeure. Il se chiffre par $\frac{4}{3}$. La Tierce, qui en est la Dissonnance, doit être préparée A trois parties, on en retranche la Sixte.

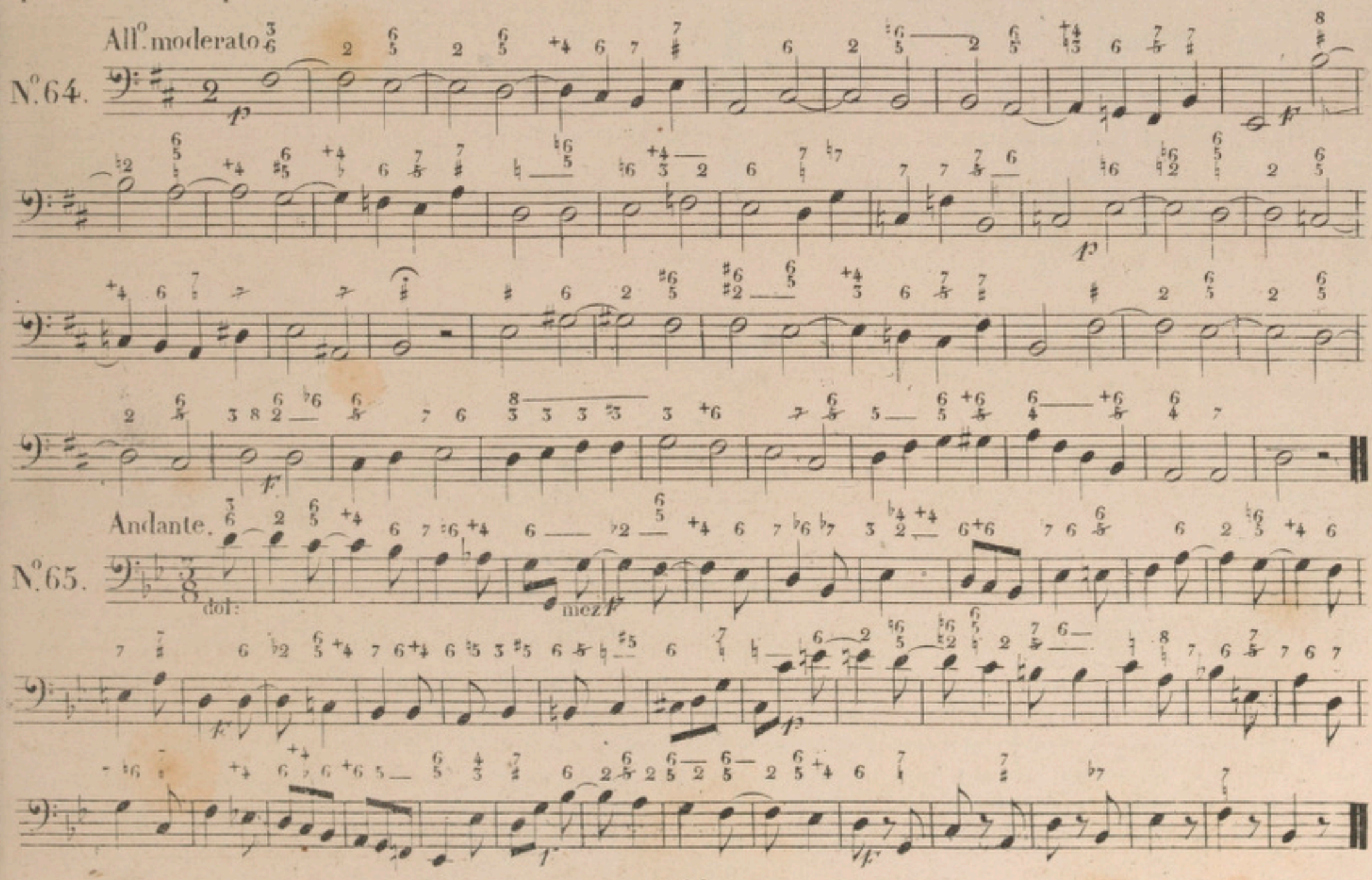
Andantes

N.° 62.

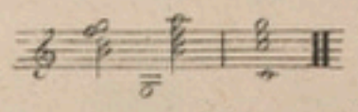


§ VIII. 3.ème *Renversement* de l'Accord de SEPTIEME MAJEURE. Accord de SECONDE MINEURE.

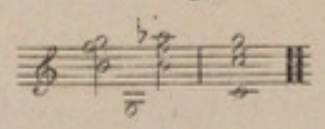
Il se place sur la Médiante d'une gamme majeure, et s'accompagne de Seconde mineure, Quarte juste et Sixte mineure. Il se chiffre par 2. La Note Grave, qui est la Dissonnance, doit être préparée. A trois parties, on en retranche la Sixte.



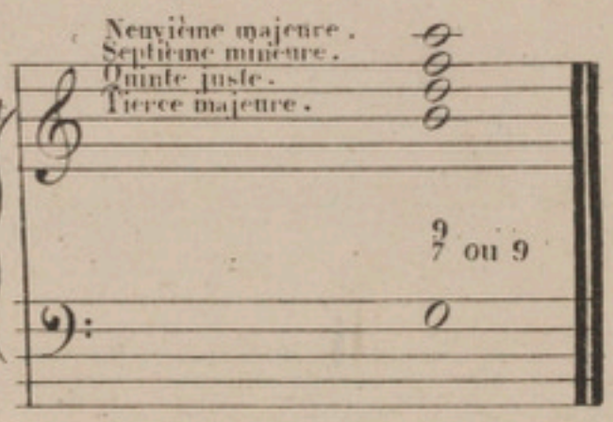
IX. Accord de NEUVIEME MAJEURE DOMINANTE.

C'est un accord de SEPTIEME SENSIBLE ajoutée à la note fondamentale de l'accord de SEPTIÈME DOMINANTE, sur lequel il est placé, et dont il tire son origine par une substitution de la Neuvième à l'Octave de ce dernier accord. EXEMPLE.  Il s'accompagne de Tierce majeure, Quinte juste, Septième mineure et Neuvième majeure. Il se chiffre par $\frac{9}{7}$ ou 9. Il est inutile de le préparer, et son emploi n'a pas besoin d'une série d'accords. On ne complète pas toujours ses intervalles d'accompagnement. On peut en retrancher la Quinte, qui serait d'un effet un peu dur. La Neuvième et la Septième, étant Dissonnantes, doivent descendre d'un dégré; on peut les résoudre ensemble ou successivement, en commencant par la Neuvième. La note sensible doit monter d'un dégré. Quelquefois, on peut anticiper la résolution de la Neuvième sur l'Octave avant celle de la Basse, laquelle se fait toujours sur la Tonique. A trois parties, on en retranche la Quinte et la Septième.

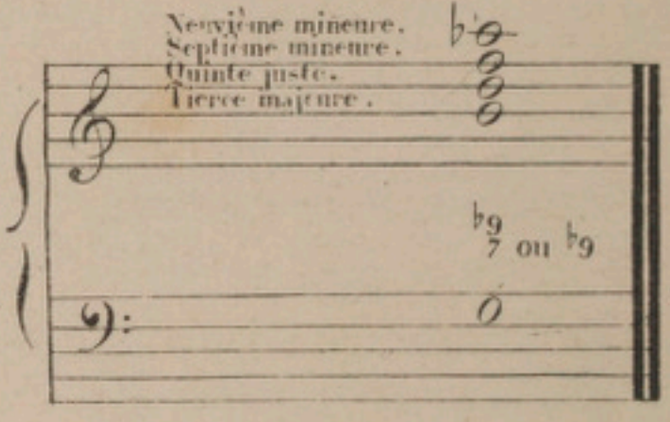
Il n'est point d'usage de renverser cet accord, quoique *Catel* ait placé ses trois renversemens dans son TRAITÉ D'HARMONIE. Il est bon cependant de remarquer qu'*Haydn* a employé quelquefois son 3.ème Renversement.

L'accord de NEUVIÈME MINEURE DOMINANTE est le même que le précédent, à l'exception de la Neuvième qui est mineure. C'est un accord de SEPTIÈME DIMINUÉE ajouté à la note fondamentale de l'accord de SEPTIÈME DOMINANTE, dont il tire aussi son origine par la substitution de la Neuvième mineure à l'Octave de ce dernier accord. EXEMPLE.  Il se chiffre par $\frac{9}{7}$ ou 9, ou $\frac{\flat 9}{7}$ ou $\frac{\sharp 9}{7}$, selon les signes altératifs qui sont à la clef. Toutes les observations relatives à la Neuvième majeure Dominante lui sont également applicables.

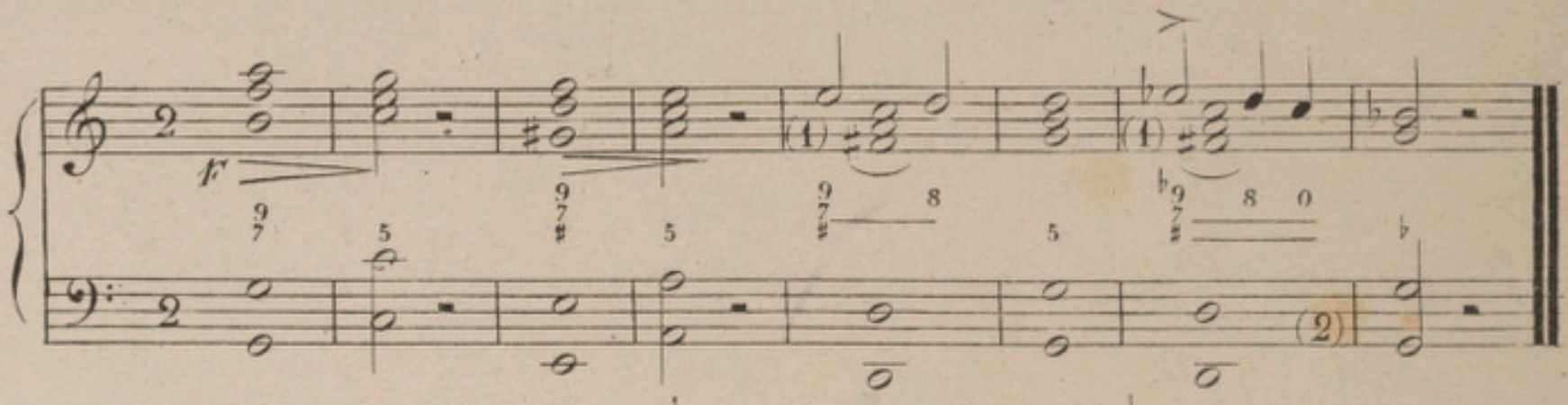
Intervalles d'accompagnement de la NEUVIÈME MAJEURE DOMINANTE.



Idem de la NEUVIÈME MINEURE DOMINANTE.

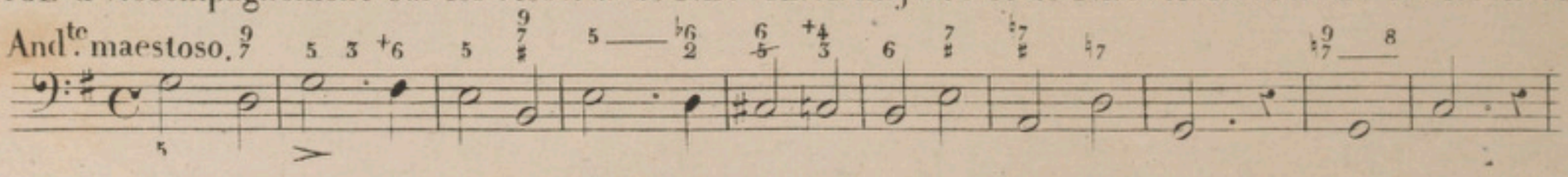


Emploi des Accords de NEUVIÈME MAJEURE et MINEURE DOMINANTE.



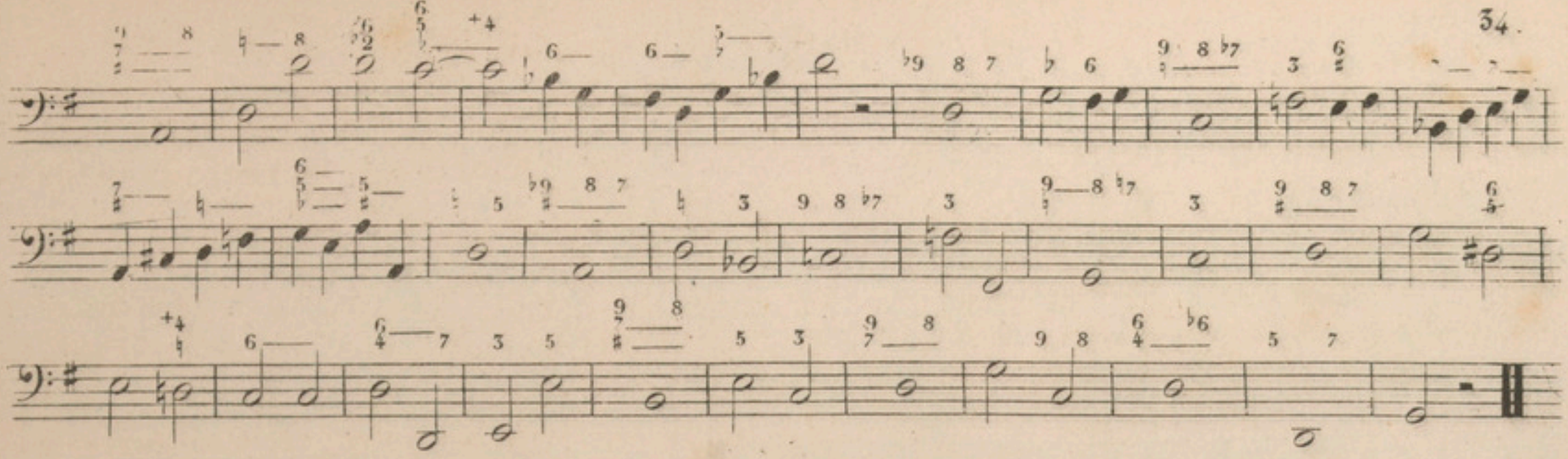
EXERCICE d'Accompagnement sur les Accords de NEUVIÈME majeure et de NEUVIÈME mineure DOMINANTE.

N.° 66. And.te maestoso.

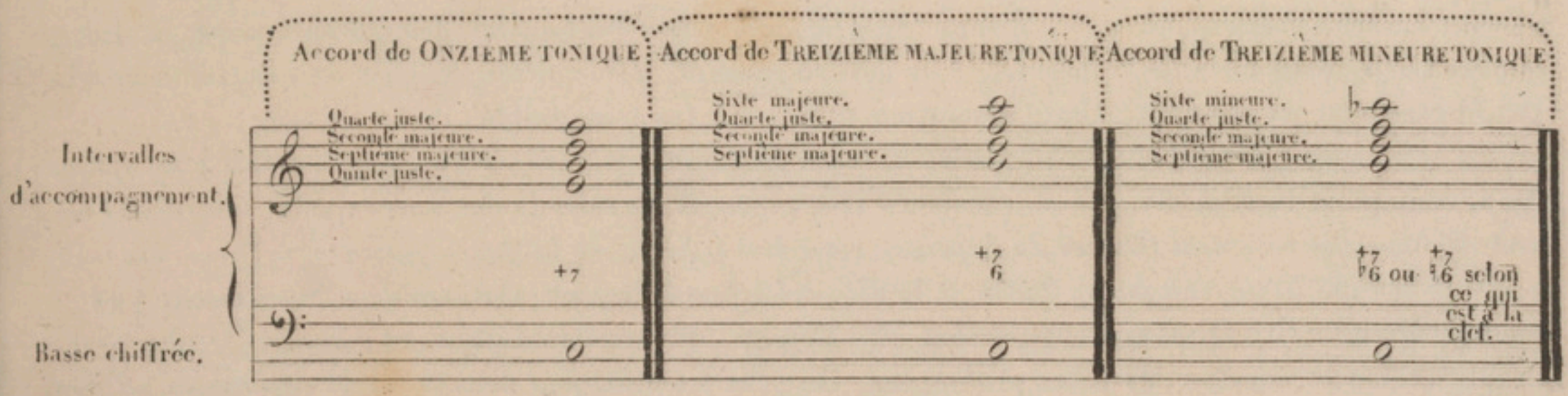
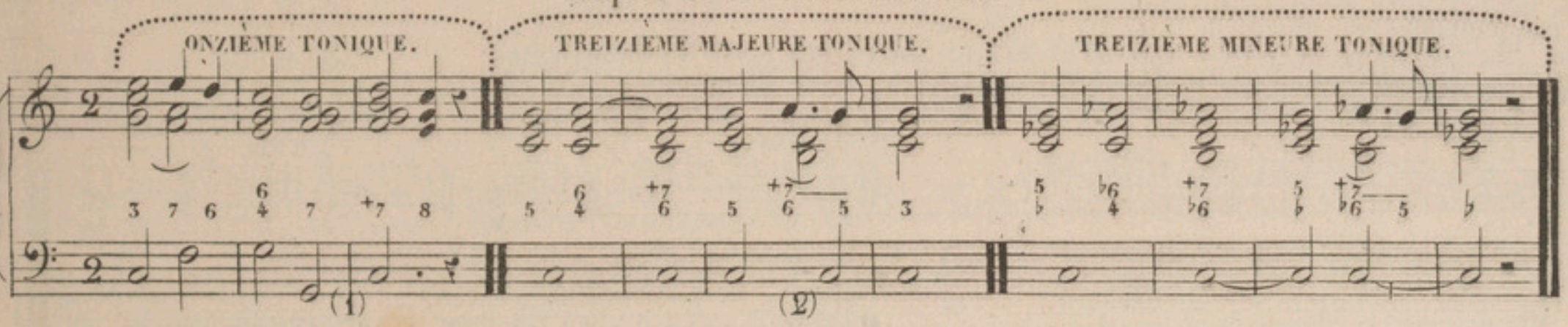


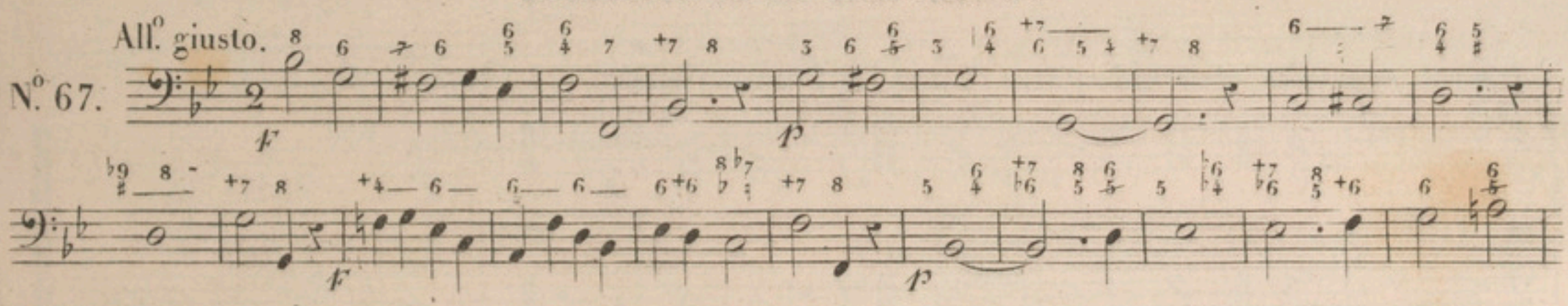
(1) Quelques Maîtres considèrent l'emploi de ces deux Neuvièmes comme des *Appoggiatures*. Elle ne peuvent être ainsi que lorsqu'elles ne sont pas préparées. Dans le cas contraire il y a suspension, et ce sont de véritables NEUVIÈMES.

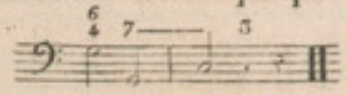
(2) Le Zéro est le signe de retranchement d'un intervalle. Donc, dans ce cas, on retranche l'Octave après le 3.e Tems, et la 7.me est le seul intervalle qui se fasse entendre à l'aigu sur le 4.e Tems.



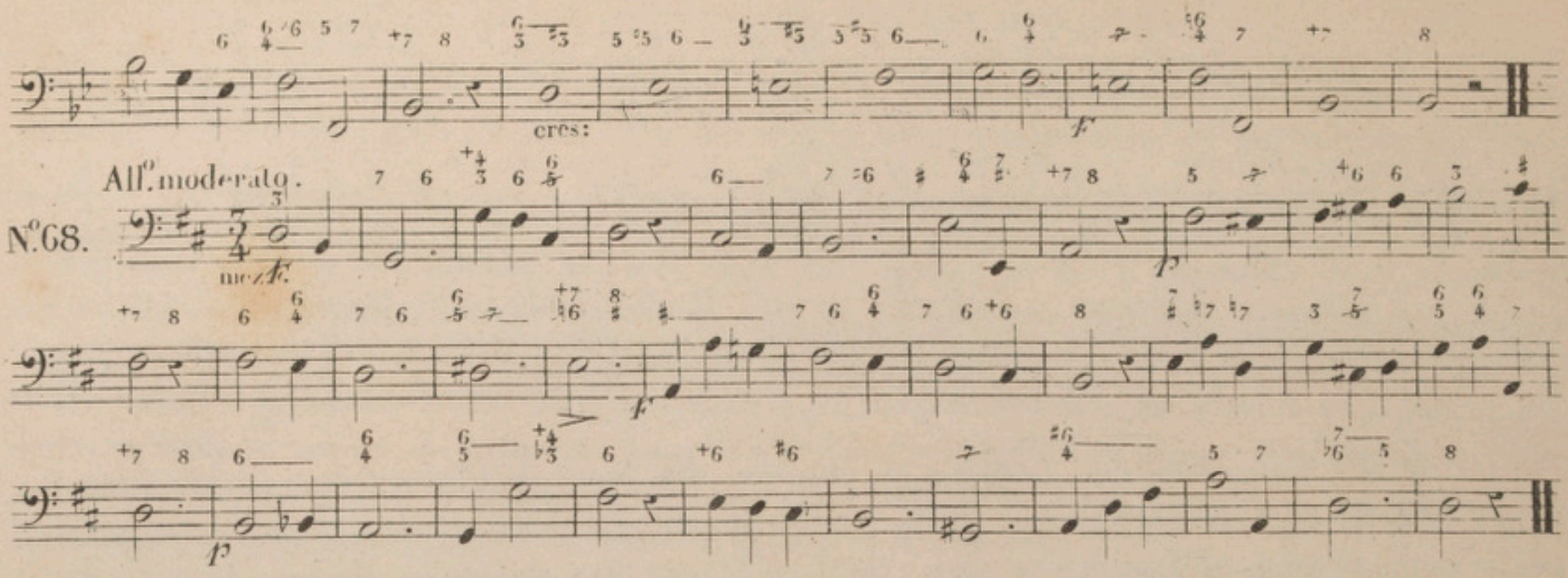
§ X. La prolongation de toutes ou plusieurs des Notes de l'accord de SEPTIÈME DOMINANTE, et de celui de SEPTIÈME SENSIBLE sur la Tonique produisent deux autres accords: celui de ONZIÈME TONIQUE, et celui de TREIZIÈME TONIQUE. Ce dernier peut être majeur ou mineur. Dans ce dernier cas, c'est un accord de SEPTIEME DIMINUEE, ajouté à la Tonique. Divers Compositeurs considèrent ces trois accords comme des APPOGGIATURES à plusieurs parties.

EXEMPLES.

Emploi de ces Trois Accords.

EXERCICES sur ces Trois Accords.



(1) Comme la ONZIEME TONIQUE n'est qu'une prolongation de l'accord entier qui précède, quelques Maîtres ne le chiffrent point, et tirent seulement une barre de prolongation. EXEMPLE. 

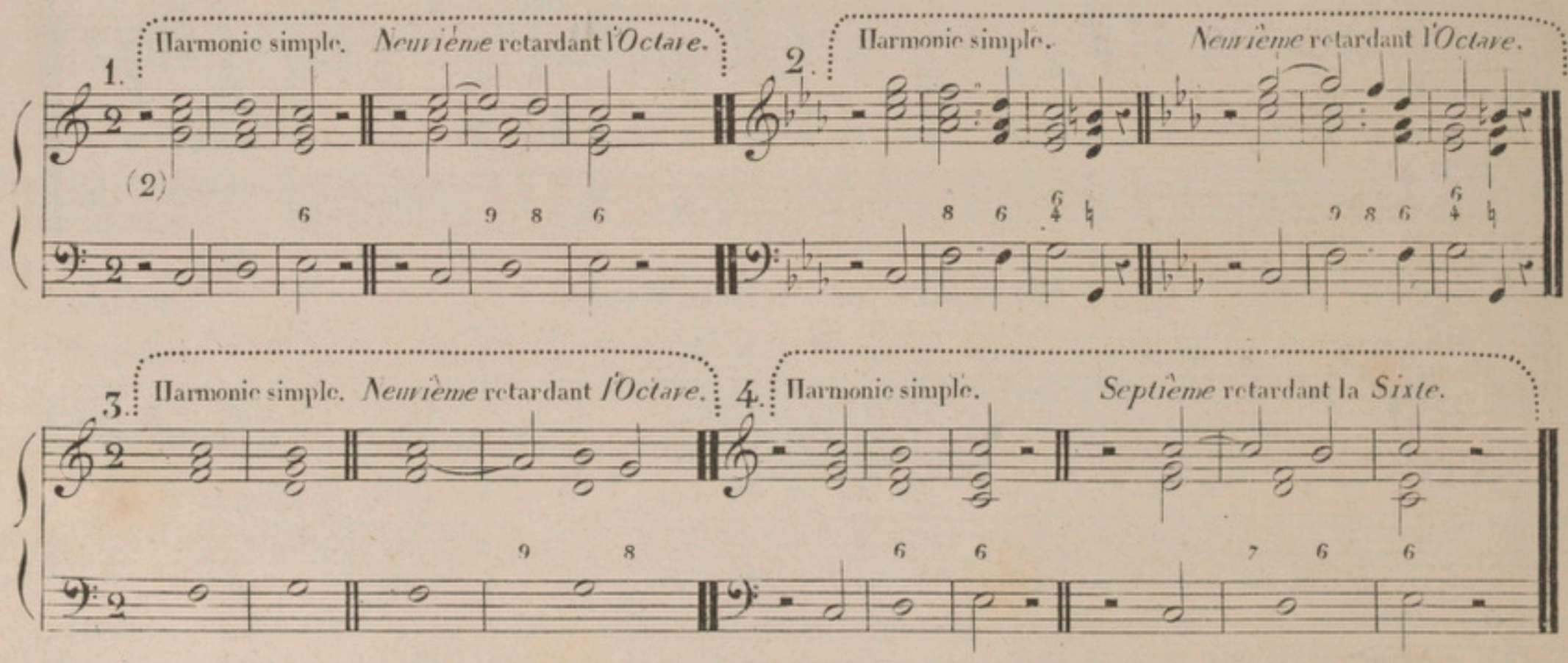
(2) L'accord de TREIZIEME TONIQUE, majeur ou mineur est souvent suivi de celui de ONZIEME TONIQUE, avant sa résolution.

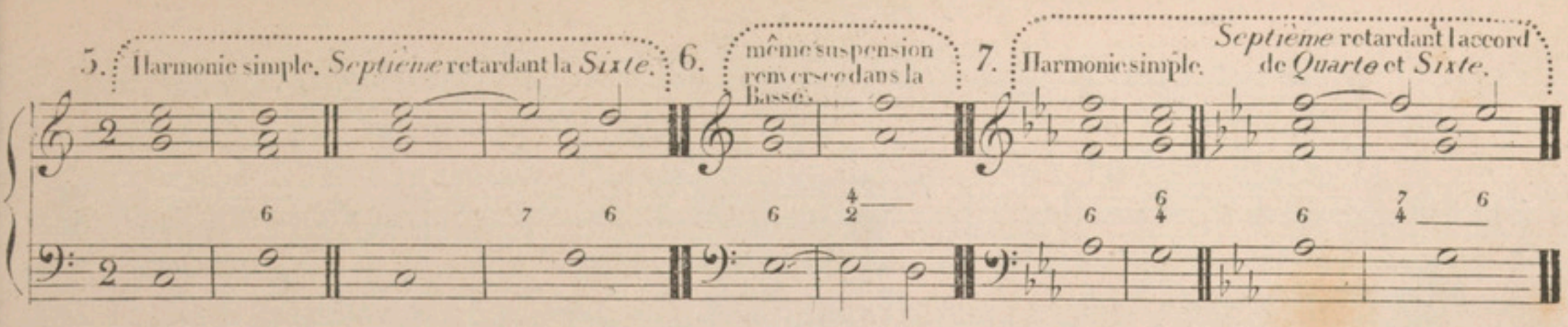
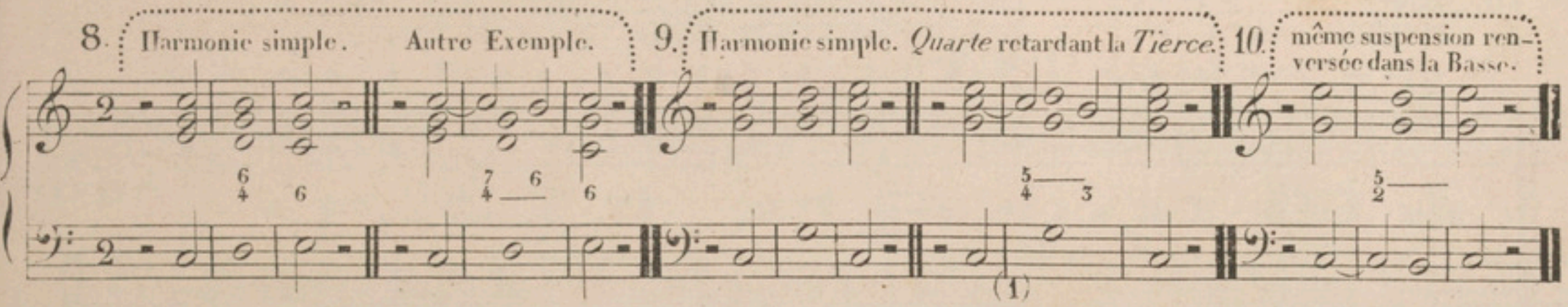
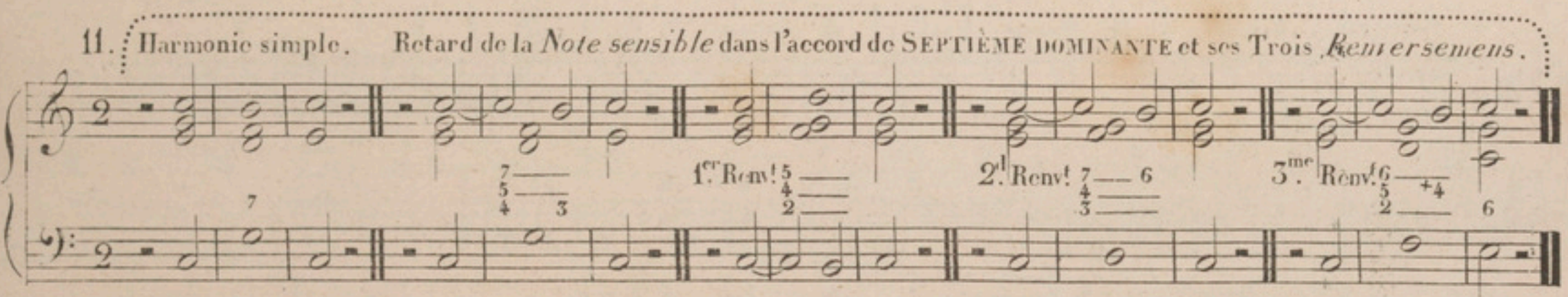


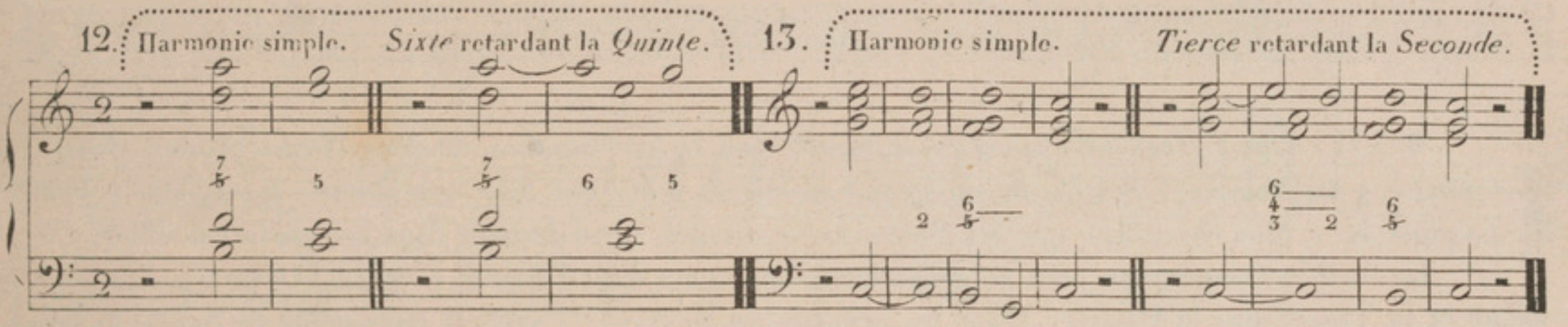
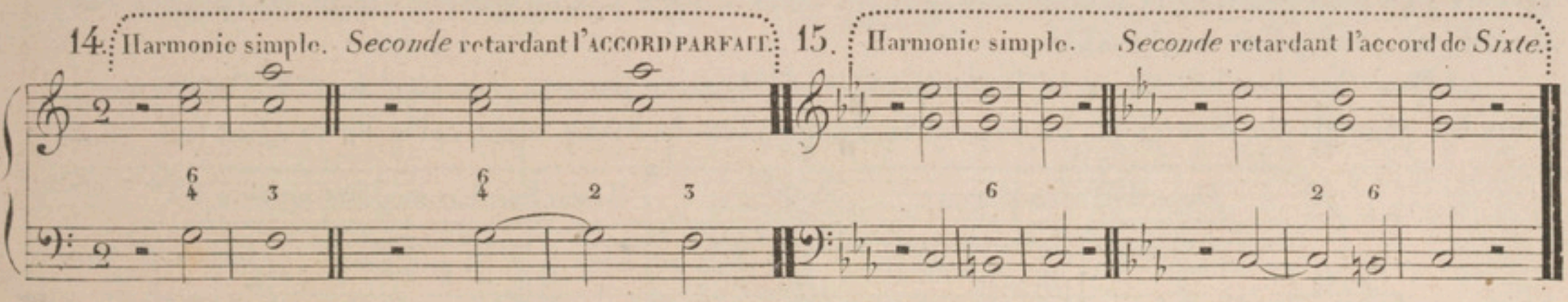
§ XI. Des SUSPENSIONS proprement dites.(1)

Une ou plusieurs notes, descendant d'un dégré dans l'accord suivant, peuvent se prolonger sur le premier tems de cet accord: ce qui produit un retardement de ses notes naturelles, qu'elles remplacent momentanément, et qu'on nomme *Suspension*. Toute Suspension doit être préparée, et doit tomber sur les tems forts de la mesure. Elle doit se résoudre presque toujours en descendant d'un dégré, et rarement en montant. Cette résolution se fait sur les tems faibles de la mesure.

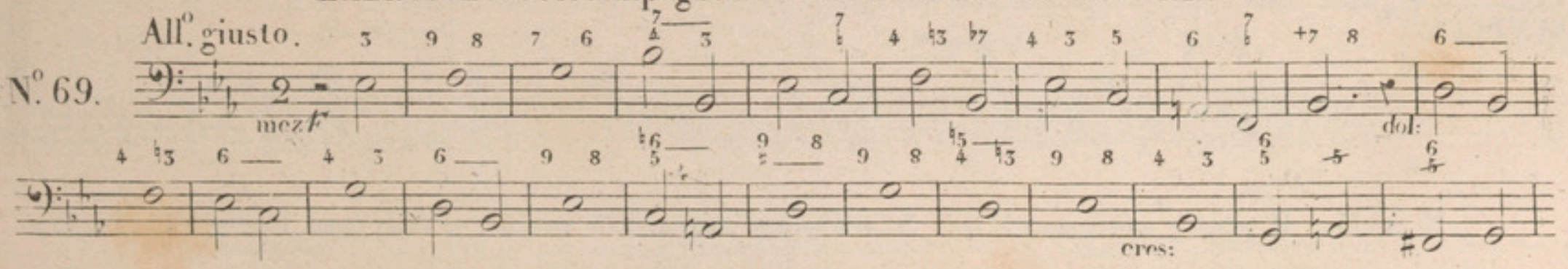
La prolongation d'une ou plusieurs notes d'un ACCORD PARFAIT sur un autre qui suit y introduit donc, comme on l'a déjà dit, une ou plusieurs Dissonnances ou retards des notes qui le composent. Ce sont: la *Neuvième retardant l'Octave*, la *Septième retardant la Sixte*, et la *Quarte retardant la Tierce*. On peut y ajouter aussi la *Sixte retardant la Quinte*, et la *Tierce retardant la Seconde*; mais ces deux Suspensions sont moins usitées. Ces Dissonnances peuvent être simples, quelquefois doubles, et rarement triples ou quadruples, selon le nombre des notes prolongées. On peut les pratiquer dans la partie supérieure, ou dans les parties intermédiaires, ou à la Basse, en ayant soin que la préparation se fasse toujours dans la même partie.

EXEMPLES de SUSPENSIONS SIMPLES.

(1) Voyez, Page 26, ce qui a déjà été dit sur la *préparation* et sur la *suspension* des Intervalles.

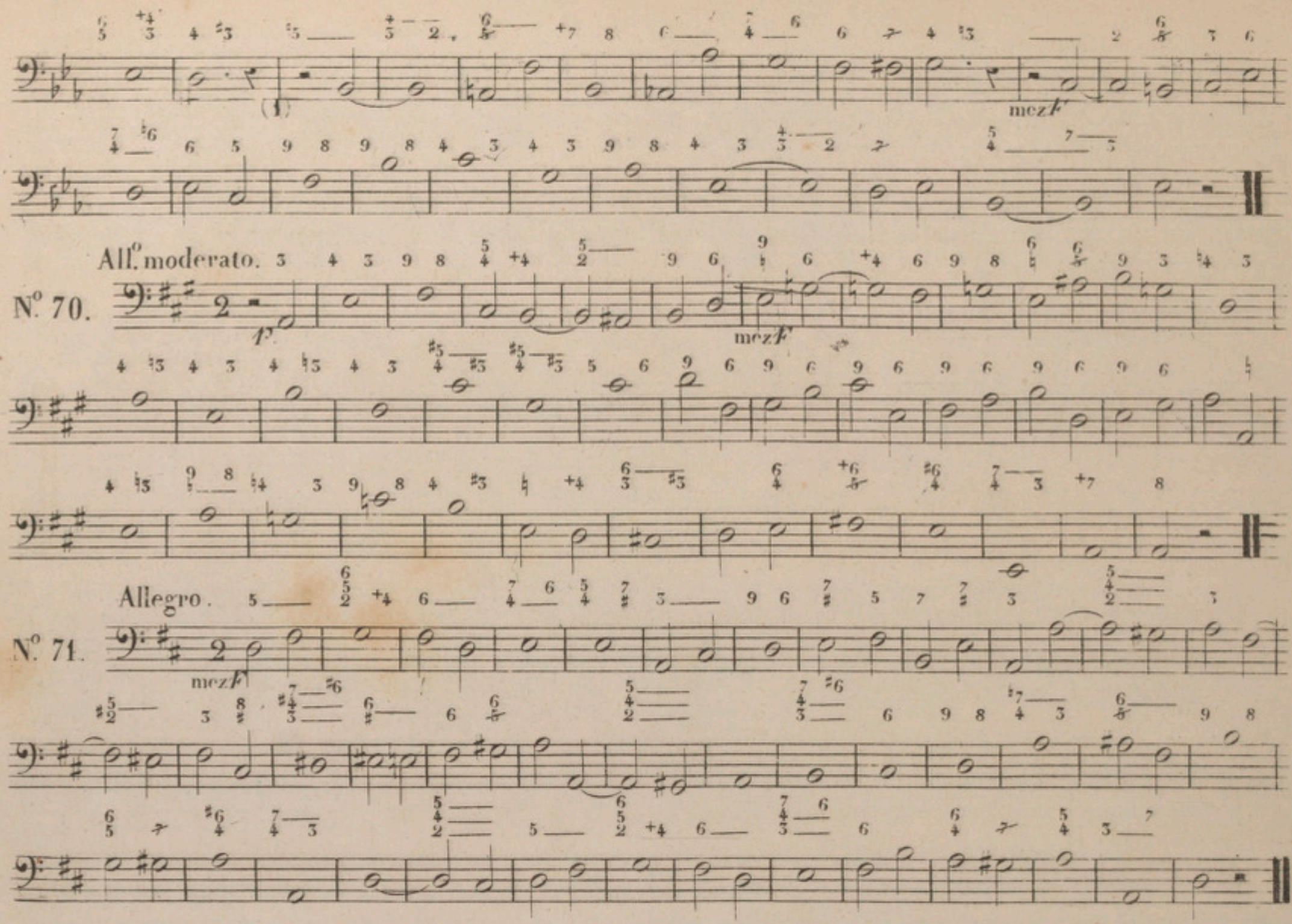
(2) Il serait utile de s'exercer à écrire ces Exemples dans les deux autres Positions de la main droite, afin de prendre l'habitude de pratiquer les suspensions dans chacune des trois parties supérieures.





EXERCICES d'Accompagnement sur les SUSPENSIONS SIMPLES.

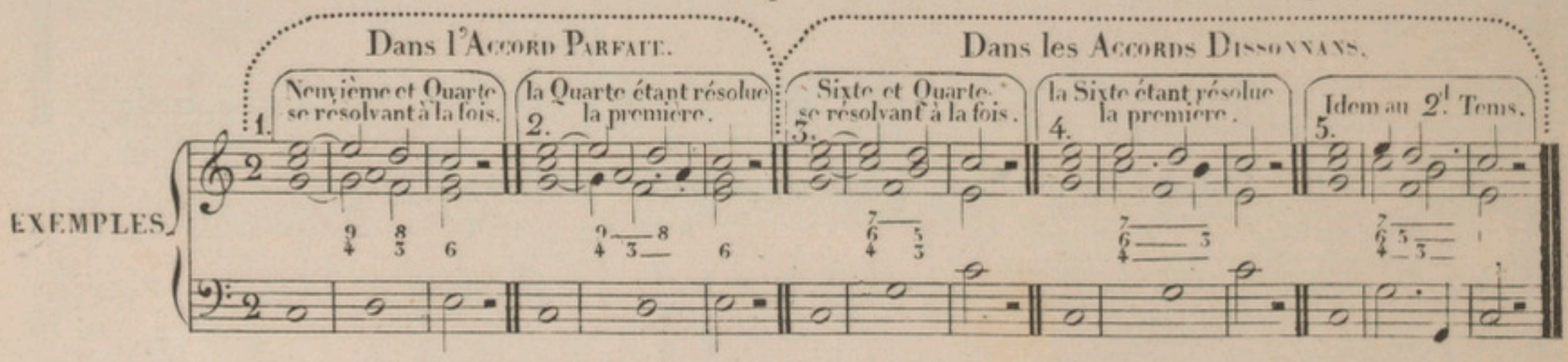


(1) Ce retard de la Quarte se nomme accord de QUARTE et QUINTE. Souvent, au lieu de le chiffrer $\frac{5}{4}\frac{}{3}$, on l'indique seulement par 4 3, surtout lorsqu'il s'en trouve une série de plusieurs mesures.

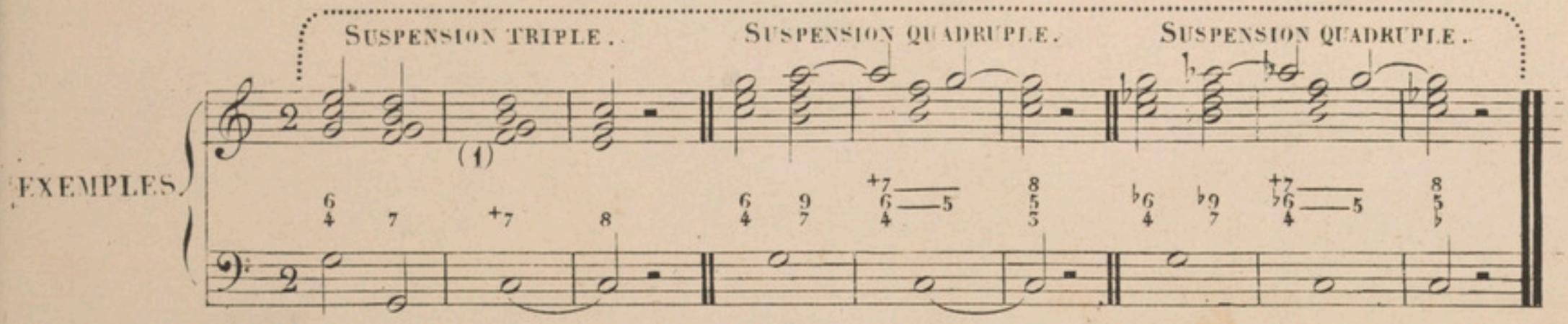


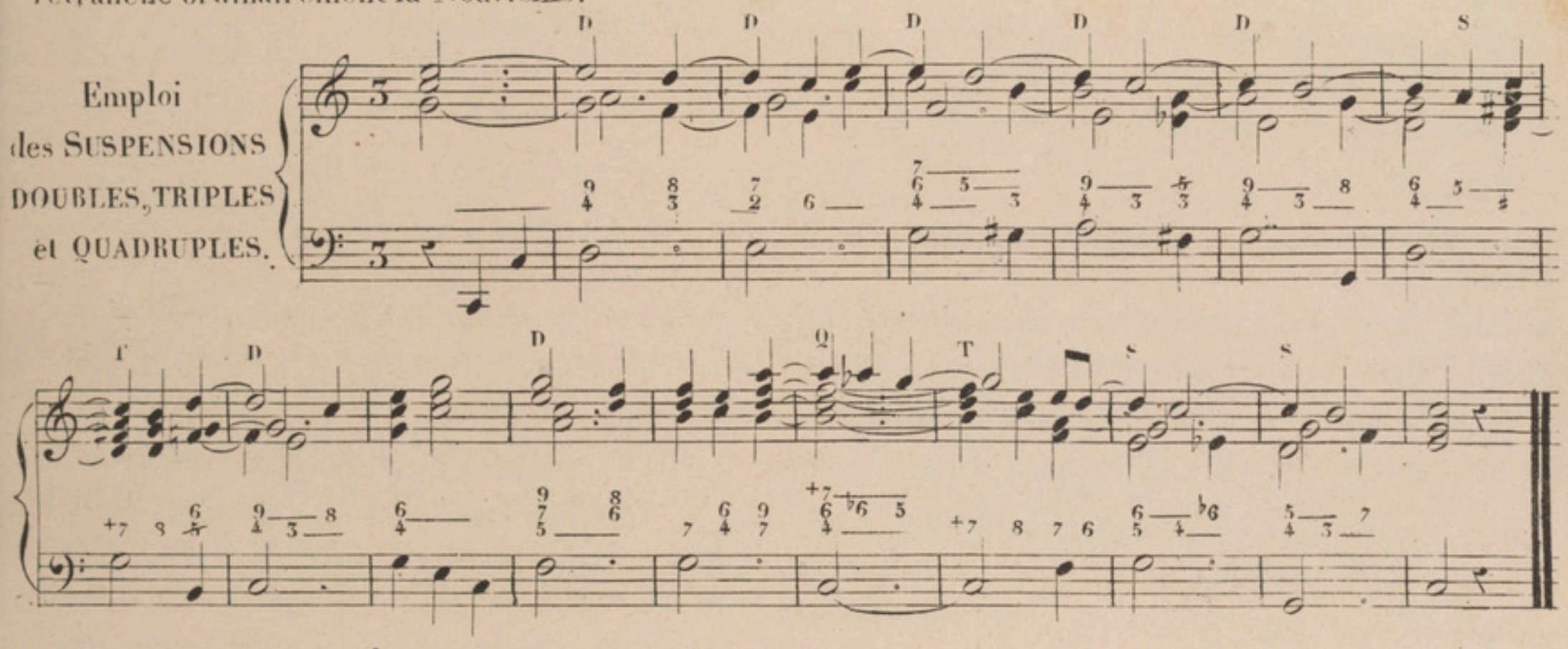
§ XII. Les Suspensions doubles sont celles où la prolongation de deux Notes produit deux Dissonnances à résoudre à la fois ou successivement; elles exigent donc une double préparation. On les emploie bien plus rarement que les Suspensions simples, et seulement dans les parties doubles.

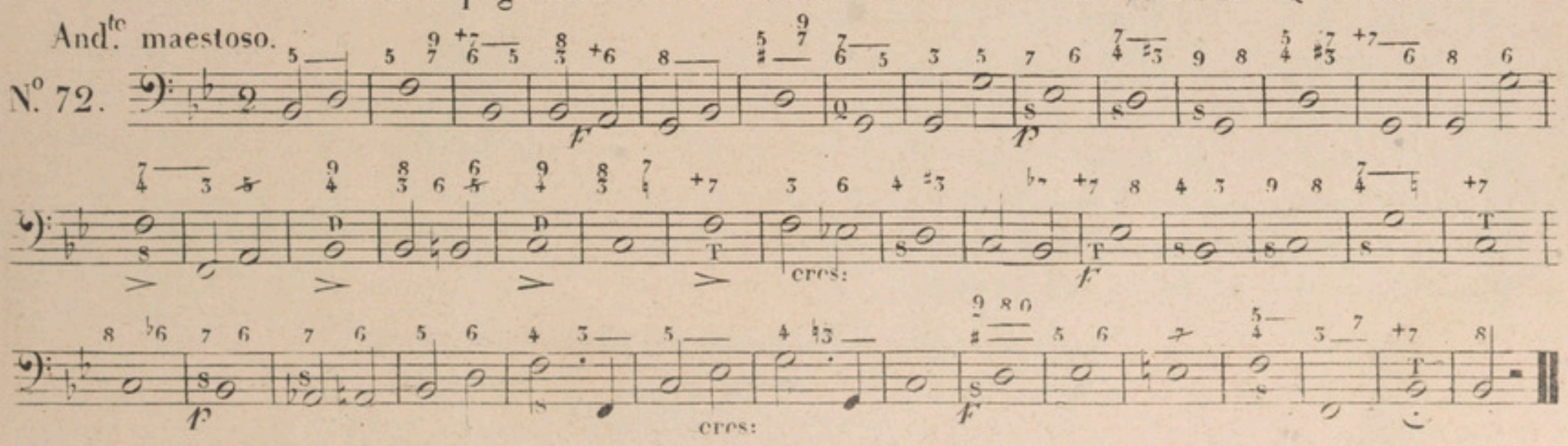
La double Suspension peut retarder en même tems, dans l'Accord parfait, l'Octave par la Neuvième et la Tierce par la Quarte. Dans les accords de Septième (surtout dans celui de Septième dominante) on peut retarder la Quinte par la Sixte et la Tierce par la Quarte. Dans ce cas, ces deux accords ne sont point renversables.

Dans les Accords parfaits, la Suspension de Quarte peut se résoudre avant la Neuvième. Dans les accords de Septième, on résoud la Suspension de Sixte avant celle de la Quarte.

§ XIII. Il peut y avoir aussi des Suspensions triples et même quadruples, lorsque la profon-

(1) On frappe sur la demie Pause l'accord parfait qui suit immédiatement.

gation de trois ou quatre Notes sur l'accord suivant y produit trois ou quatre Dissonnances à résoudre. Elles sont encore plus rarement usitées, excepté lorsqu'on donne ce nom à l'accord de Onzième tonique et à celui de Treizième tonique. Dans le premier, tout l'accord de Septième dominante, et dans le second, tout l'accord de Septième sensible ou de Septième diminuée viennent se prolonger sur la Tonique, en y produisant trois ou quatre Dissonnances, selon le nombre de notes qu'on veut en conserver. Ces deux dernières Suspensions ne peuvent avoir lieu qu'a la fin d'une phrase, comme Cadence parfaite.

Dans ces deux derniers Exemples, les Accords de Treizième s'emploient rarement complets; on en retranche ordinairement la Neuvième.



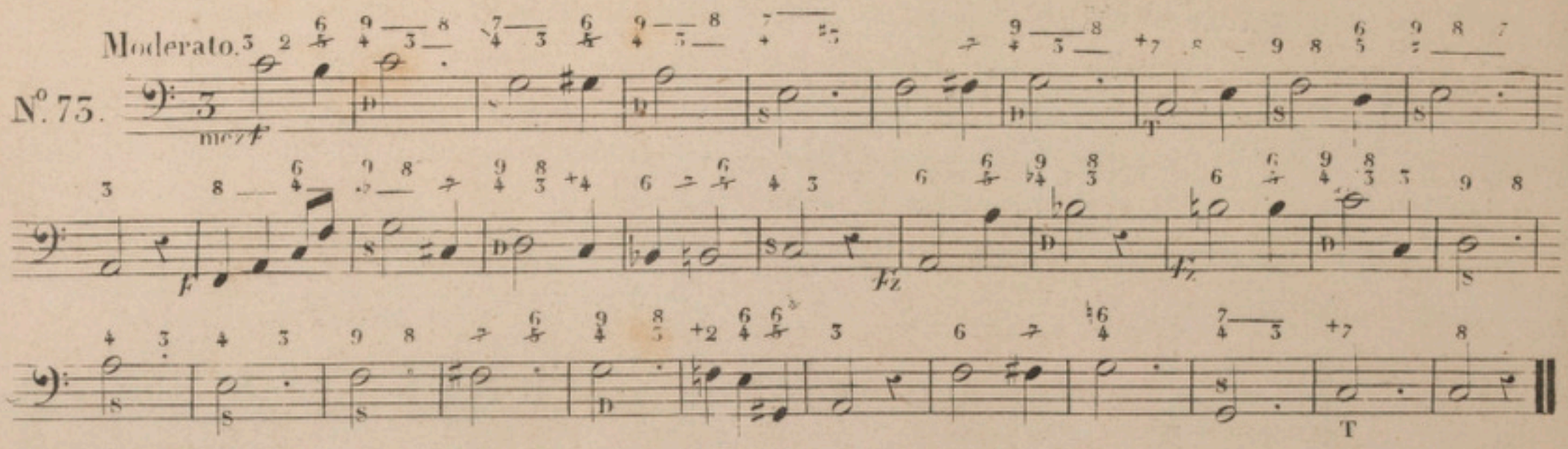
EXERCICES d'Accompagnement sur les SUSPENSIONS DOUBLES TRIPLES et QUADRUPLES.

(1) Le *Sol*, faisant partie de l'accord préparateur, ne forme point dissonnance. Celles-ci étant *Fa, Si, Ré* donnent lieu à la triple suspension.

(2) Ici, les quatre notes *Si, Ré, Fa, La* sont des dissonnances, et forment la quadruple Suspension.

(3) Dans cet Exemple et dans les deux Exercices suivans, les Suspensions simples seront indiquées par une s, les doubles par un d, les triples par un T, et les quadruples par un Q.

Moderato.

N.° 75.



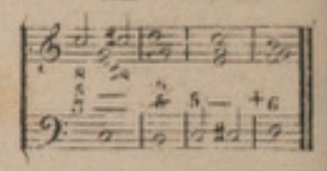
CHAPITRE VI.

DES INTERVALLES ALTERÉS.

§ I. On entend par *Altération* un demi-ton intermédiaire qui amène un repos plus ou moins long sur un Accord consonnant.

Mon intention, dans le plan de cet ouvrage, ayant été de faire connaitre successivement les accords à trois notes, à quatre notes et à cinq notes, c'est pour ce motif que j'ai parlé de l'accord de QUINTE AUGMENTÉE, immédiatement après les ACCORDS PARFAITS, quoiqu'il eut été plus naturellement placé ici.

EXEMPLE.



Outre la Quinte et la Tierce, comme on l'a vu Pages 15 à 17, l'Octave peut aussi être altéré.

§ II. Les accords peuvent être altérés par un signe *Augmentatif* ou *Diminutif*. Il est à remarquer que toute altération produite par un Dièze ou un Bécarre doit se résoudre en montant, et que celle produite par un Bémol ou par la suppression d'un Dièze doit se résoudre en descendant.

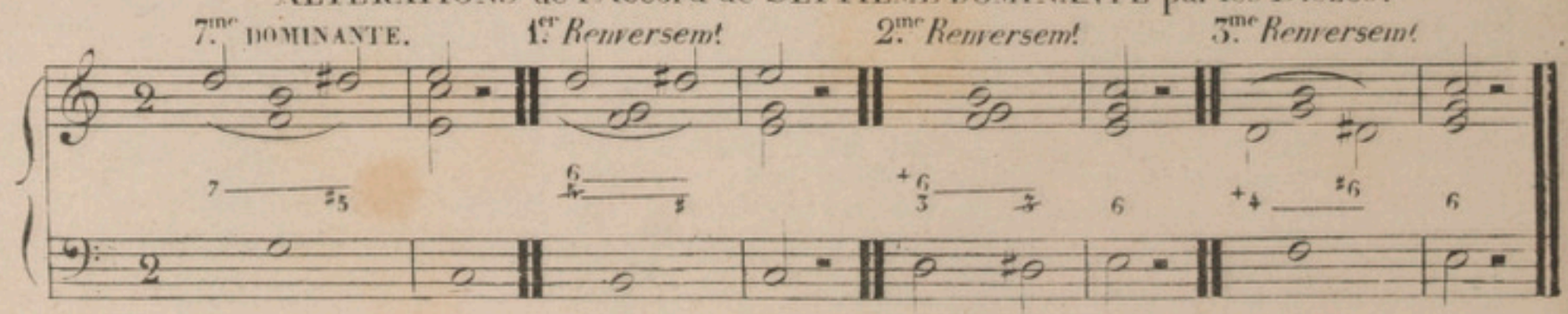
§ III. Les Altérations peuvent se pratiquer aussi dans les Accords de SEPTIÈME DOMINANTE, de SEPTIÈME SENSIBLE et de SEPTIÈME DIMINUÉE. Dans le premier de ces accords, ainsi que dans ses renversemens, l'altération augmentative a lieu sur la Quinte du son générateur; dans l'accord de SEPTIÈME SENSIBLE, elle a lieu sur la Tierce. Quant à la SEPTIÈME DIMINUÉE, l'altération est diminutive, et se pratique sur la Tierce de la Note fondamentale, en ayant soin de mettre quelque distance entre cette altération et la Basse, à cause de la dureté qui en résulterait.

On peut aussi se permettre quelques altérations dans les accords qui concourent à former des suspensions; mais dans ce cas, et en général dans les accords Dissonnans, il faut en user très sobrement, car il en résulterait des complications de Dissonnances dures à l'oreille, et qui nuiraient à la clarté et à la pureté, sans lesquelles il ne peut exister de bonne Harmonie.

Je dois faire observer que plusieurs Maîtres considèrent la plupart des Altérations comme des *Notes de passages* ou des *Appoggiatures*.

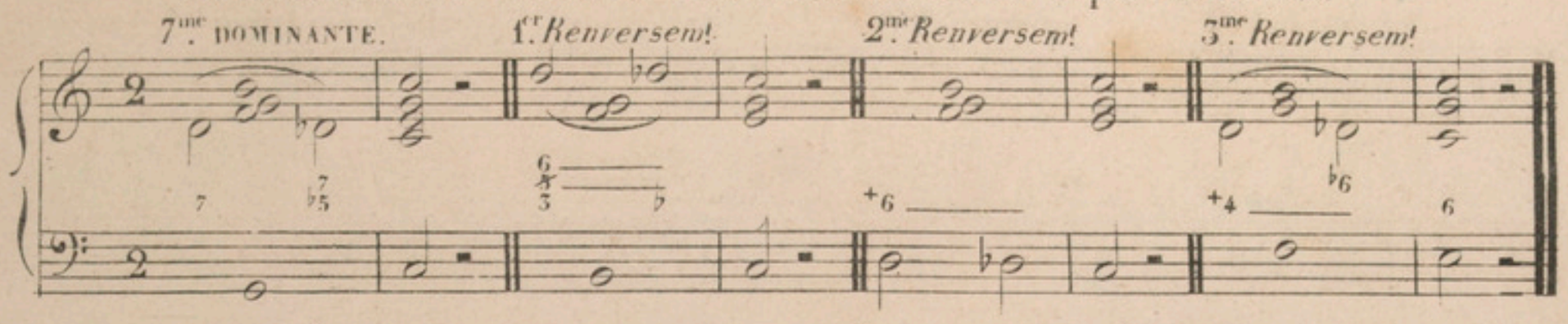
ALTÉRATIONS de l'Accord de SEPTIÈME DOMINANTE par les Dièzes.

EXEMPLE.

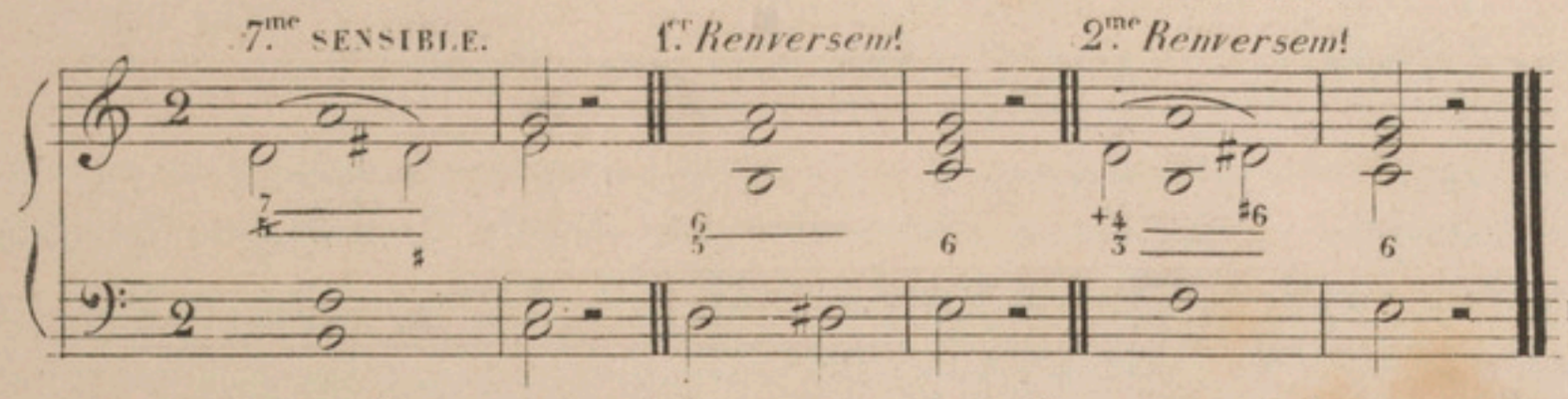


ALTÉRATIONS de l'Accord de SEPTIÈME DOMINANTE par les Bémols.

EXEMPLE.

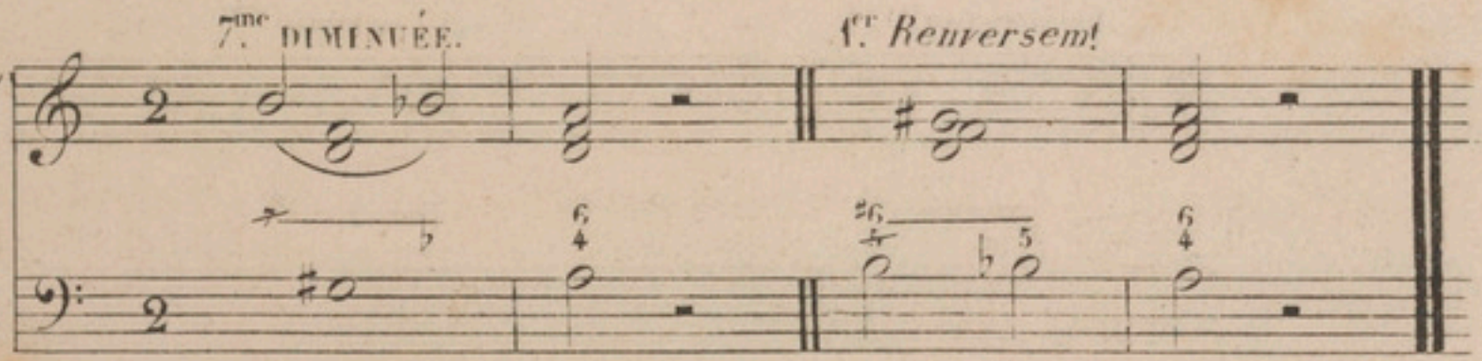


ALTÉRATIONS de l'Accord de SEPTIÈME SENSIBLE.

EXEMPLE.

Le Troisième *Renversement* n'est point altérable.

ALTÉRATIONS de l'Accord de SEPTIÈME DIMINUÉE.

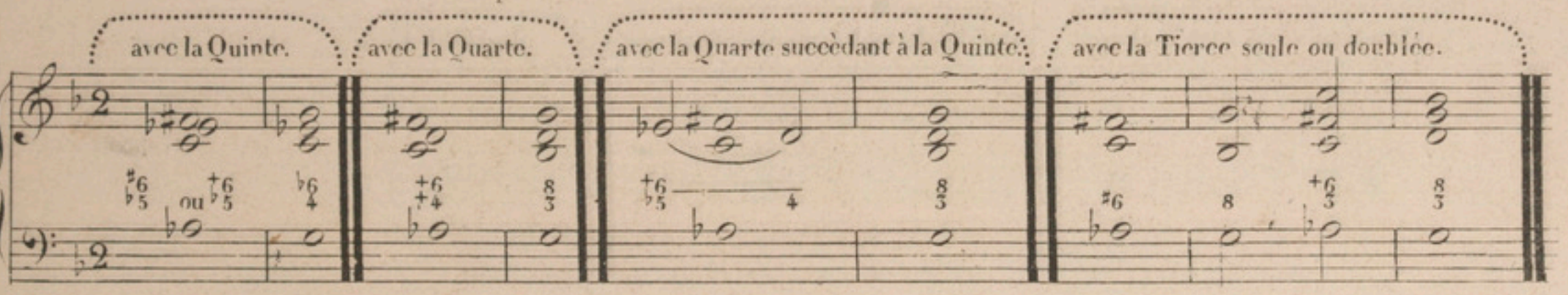
EXEMPLE.



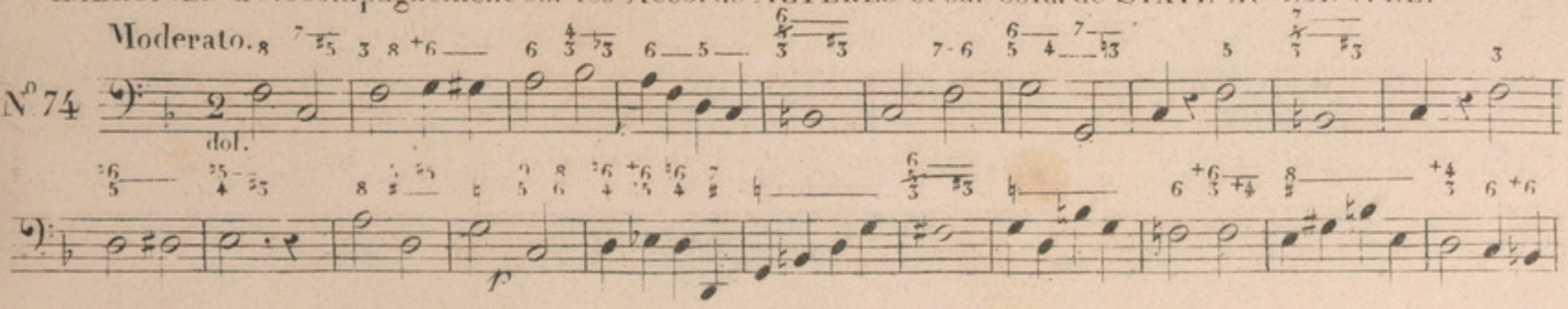
Le 2.d et le 3.me *Renversement* ne sont pas altérables

§ IV. C'est de cette dernière Altération dans le 1.er *Renversement* de SEPTIEME DIMINUÉE que provient l'accord de SIXTE AUGMENTÉE, dont on fait un fréquent usage. Il s'accompagne de Tierce majeure, Quinte juste et Sixte augmentée. Souvent on substitue la Quarte à la Quinte, principalement lorsque, faisant sa résolution sur un accord parfait, il en résulterait deux Quintes de suite. Les Maîtres de l'ancienne Ecole d'Italie n'employaient cet accord qu'avec Tierce et Sixte augmentée. Il se place sur la Seconde mineure d'un ACCORD PARFAIT, et se chiffre par $\overset{+6}{5}$ ou $\overset{+6}{4}$ ou $\overset{+6}{3}$. Souvent, on remplace la petite croix devant le Six par un Dièze ou un Bécarre, selon le Ton où l'on est.

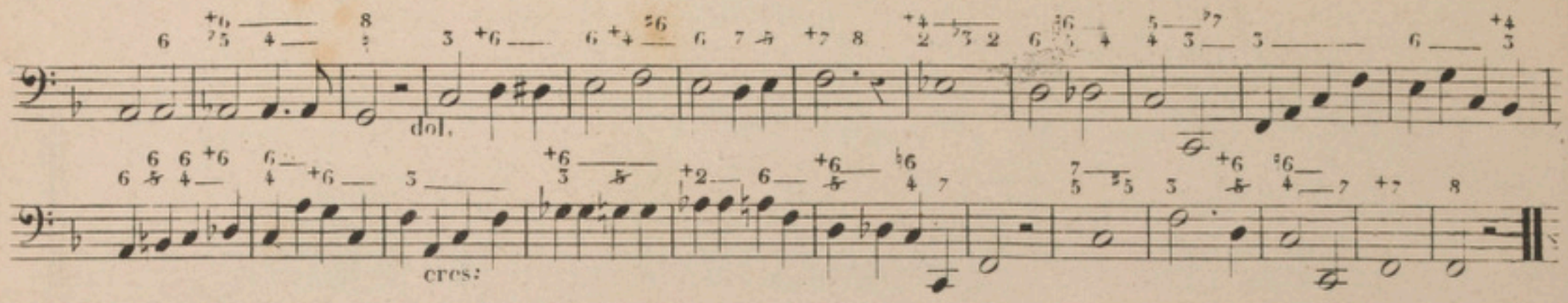
Emploi de l'Accord de SIXTE AUGMENTÉE.



EXERCICES d'Accompagnement sur les Accords ALTERÉS et sur celui de SIXTE AUGMENTÉE.



41



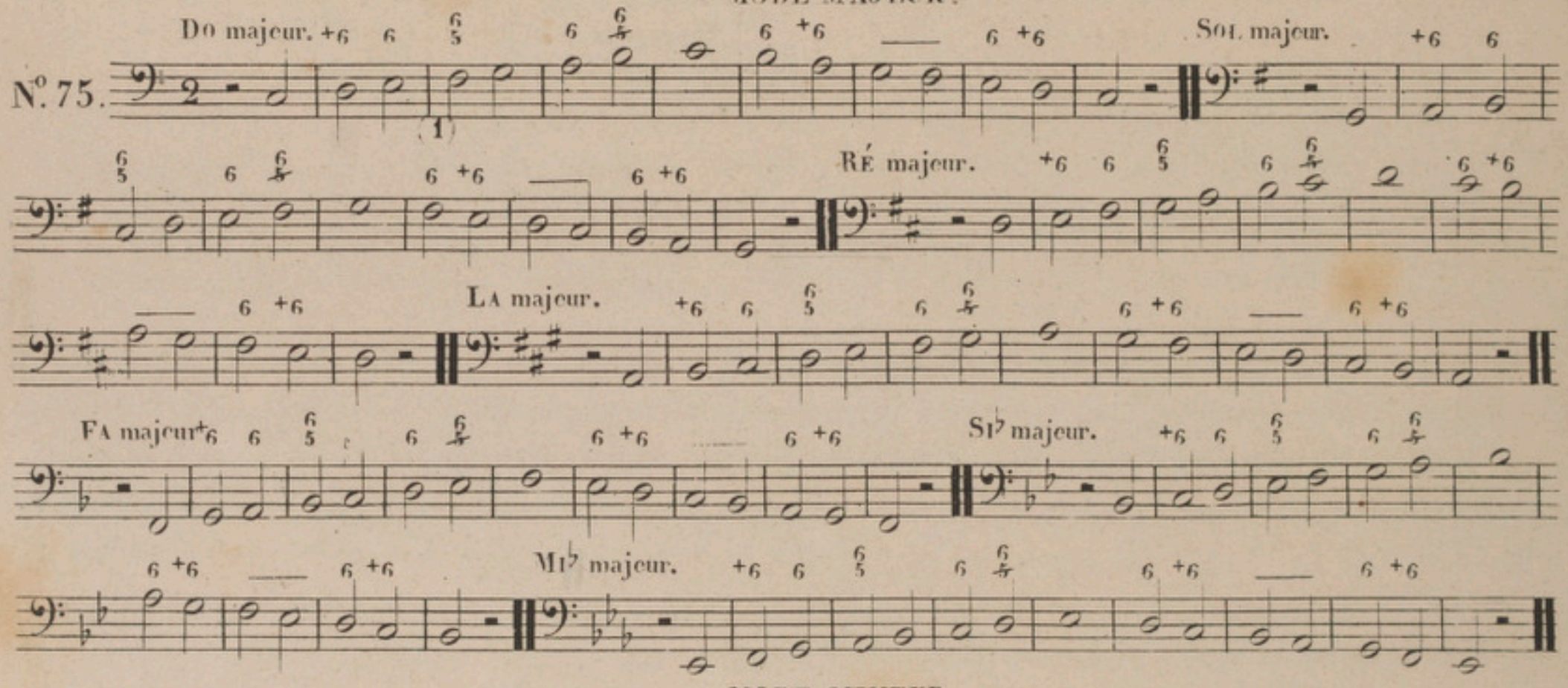
CHAPITRE VII.

de la GAMME HARMONIQUE, dite REGLE de l'OCTAVE.

Lorsque la Basse forme une *Gamme Diatonique*, on l'accompagne toujours avec la succession d'accords dont les Exemples suivans donnent le modèle, tant dans le Mode Majeur que dans le Mode Mineur. L'Elève devra s'exercer à accompagner souvent ces Gammes, en prenant successivement les trois positions de l'accord, tel que cela a été indiqué Page 9.

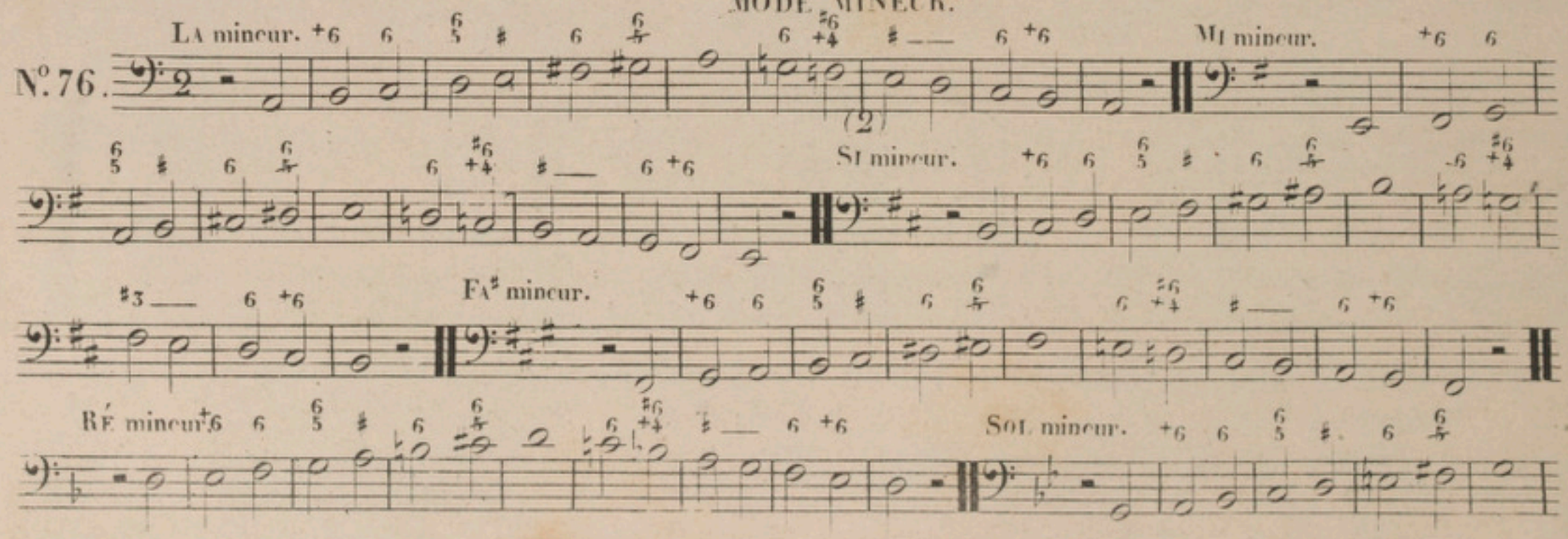
MODE MAJEUR.

N.° 75.



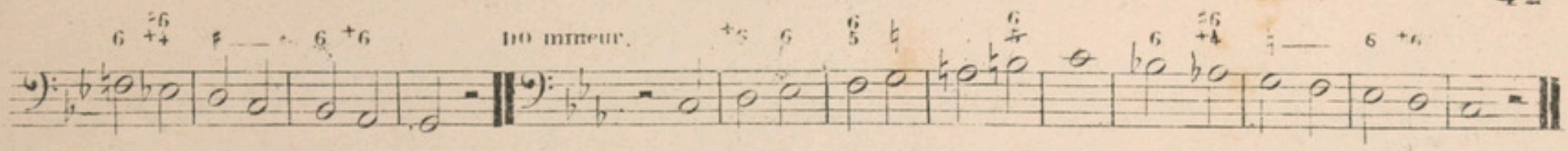
MODE MINEUR.

N.° 76.



(1) Quelques Maîtres emploient l'accord parfait sur le 4.me dégre, au lieu de la Quinte et Sixte.

(2) Quelques Maîtres emploient ici la Sixte majeure, au lieu de la Sixte augmentée.



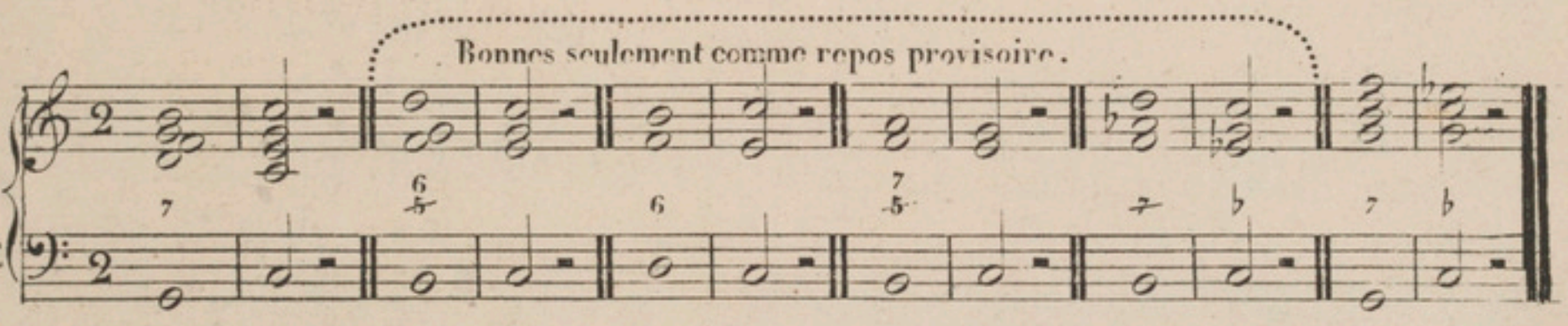
CHAPITRE VIII.

Des CADENCES HARMONIQUES.

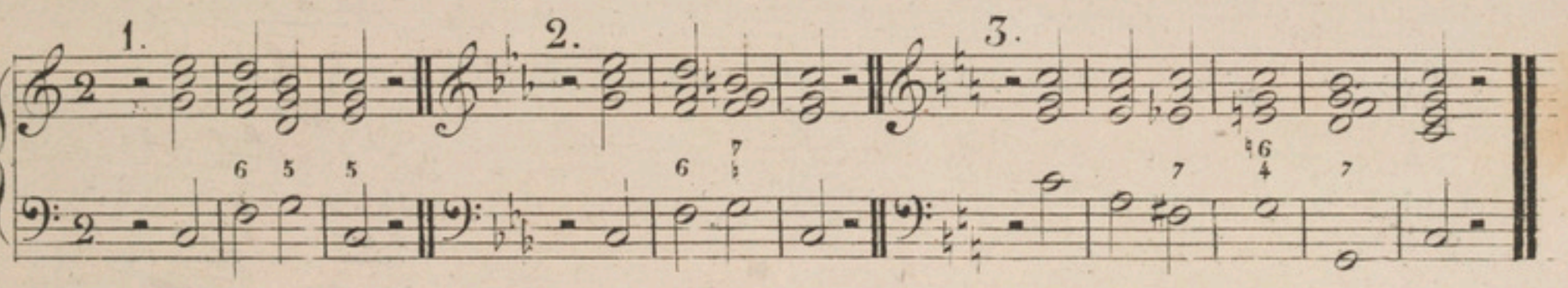
Les Phrases musicales se terminent de différentes manières, soit par une conclusion définitive, soit en la laissant quelque tems suspendue. Ce sont ces divers repos du sens musical qu'on nomme *Cadences*. Leur variété, judicieusement employée, offre de grandes ressources pour les effets du discours musical.

Il y en a de Six sortes: la *Cadence parfaite*, *la Cadence à la Dominante*, *la Cadence interrompue*, *la Cadence évitée*, *la Cadence rompue* et la *Cadence plagale*.

§ I. La *Cadence parfaite* sert à conclure un morceau de musique, ou seulement l'une de ses phrases, de manière à y trouver un sens tout-à-fait terminé. L'accord de SEPTIÈME DOMINANTE se résolvant sur l'ACCORD PARFAIT est le moyen qui produit la Cadence parfaite avec le plus d'effet; cependant on peut aussi l'obtenir par un autre ACCORD PARFAIT, par le 1.er et le 2.d Renversement de SEPTIÈME DOMINANTE, par l'Accord de SEPTIÈME SENSIBLE, et par celui de SEPTIÈME DIMINUÉE se résolvant sur l'ACCORD PARFAIT; mais l'effet en est faible, et cela ne pourrait avoir lieu, comme finale d'un morceau.

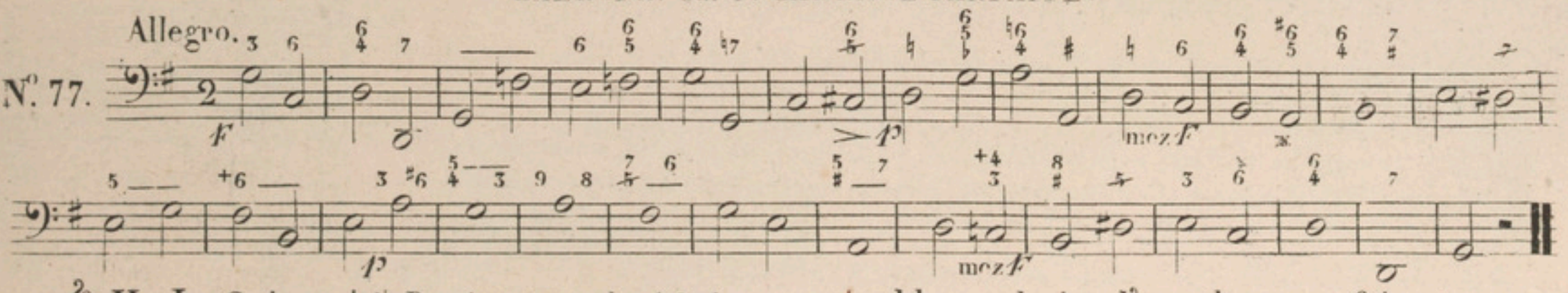
EXEMPLES de la CADENCE PARFAITE

Ordinairement, la Cadence parfaite s'opère par un plus long développement, en la faisant précéder de l'Accord de QUARTE et SIXTE, amené par celui de QUINTE et SIXTE ou de SEPTIÈME DIMINUÉE, &.

EXEMPLES.



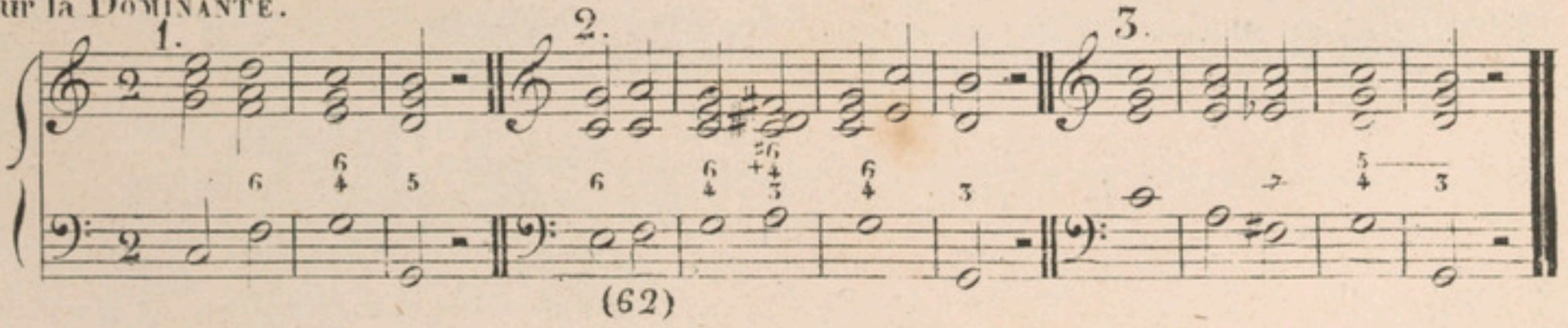
EXERCICE sur la CADENCE PARFAITE.

N.° 77.

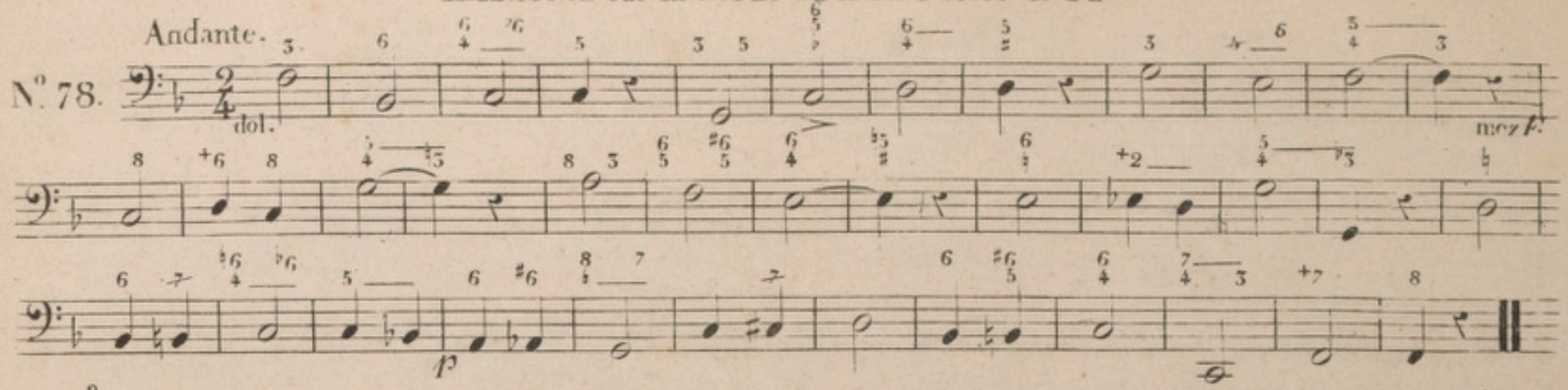


§ II. La *Cadence à la Dominante* ou *demi-Cadence* suspend la conclusion d'une phrase, en faisant un repos provisoire sur la DOMINANTE.

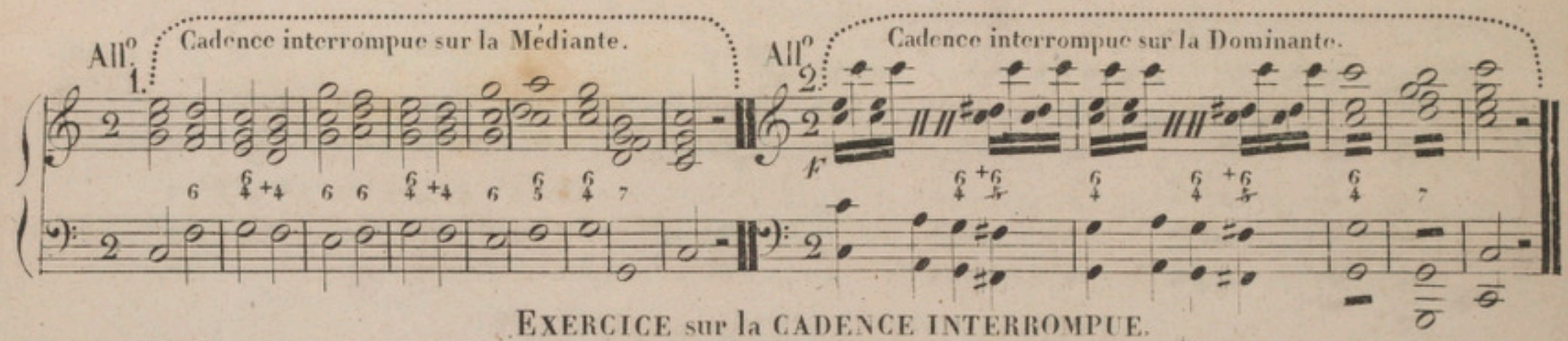
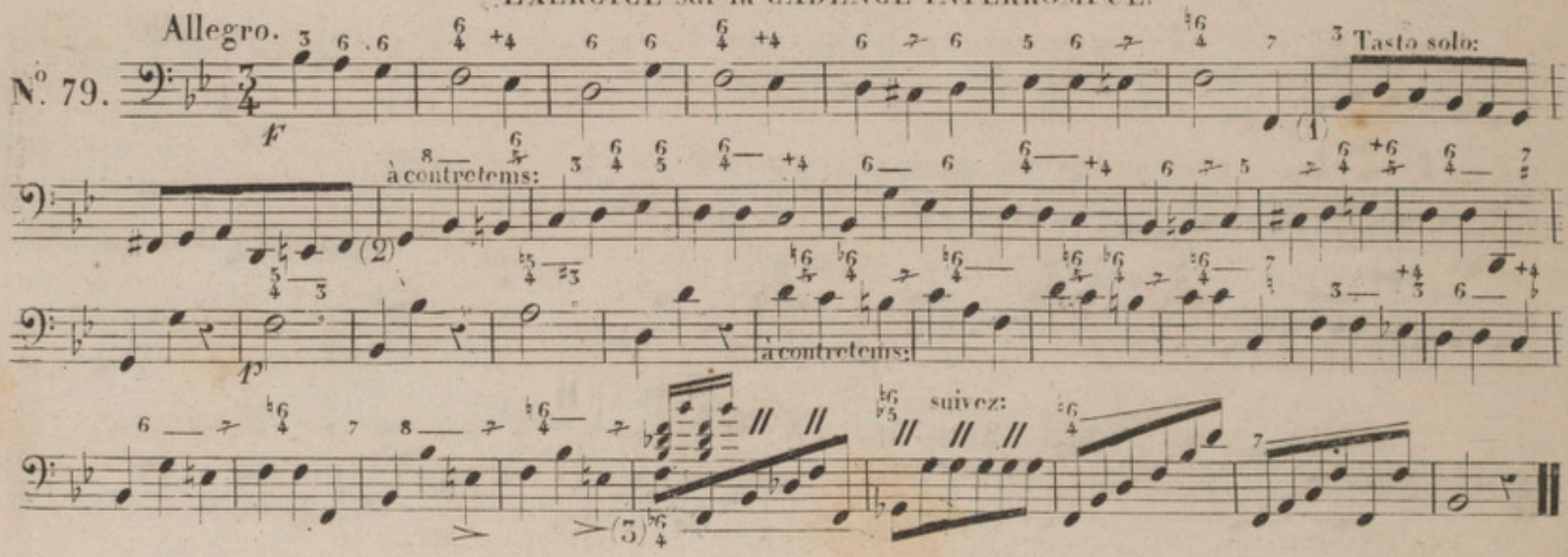
EXEMPLES de la CADENCE A LA DOMINANTE.



EXERCICE sur la CADENCE A LA DOMINANTE



♫ III. La *Cadence interrompue* consiste dans le retard de la Cadence parfaite, en faisant une espèce de conclusion momentanée, répétée une ou plusieurs fois sur la Mediante ou sur la Dominante.

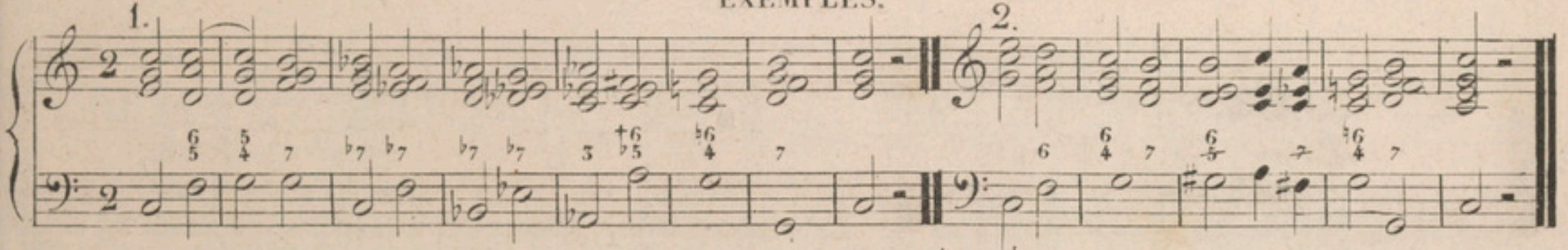
EXEMPLES de la CADENCE INTERROMPUE.

EXERCICE sur la CADENCE INTERROMPUE.

(1) Le mot *Tasto solo* indique que l'Harmonie est suspendue jusques l'apparition de nouveaux chiffres, et que les parties d'accompagnement doivent exécuter à l'unisson ou à l'octave les notes de la Basse. EXEMPLE.

(2) Lorsque les chiffres, au lieu d'être placés sur les notes de la Basse, le sont après celles-ci, cela signifie que les parties d'accompagnement se frappent après les notes de la Basse; cette marche *à contretems* doit se continuer jusqu'à ce que les chiffres se trouvent, de nouveau, placés sur les notes mêmes. EXEMPLE.

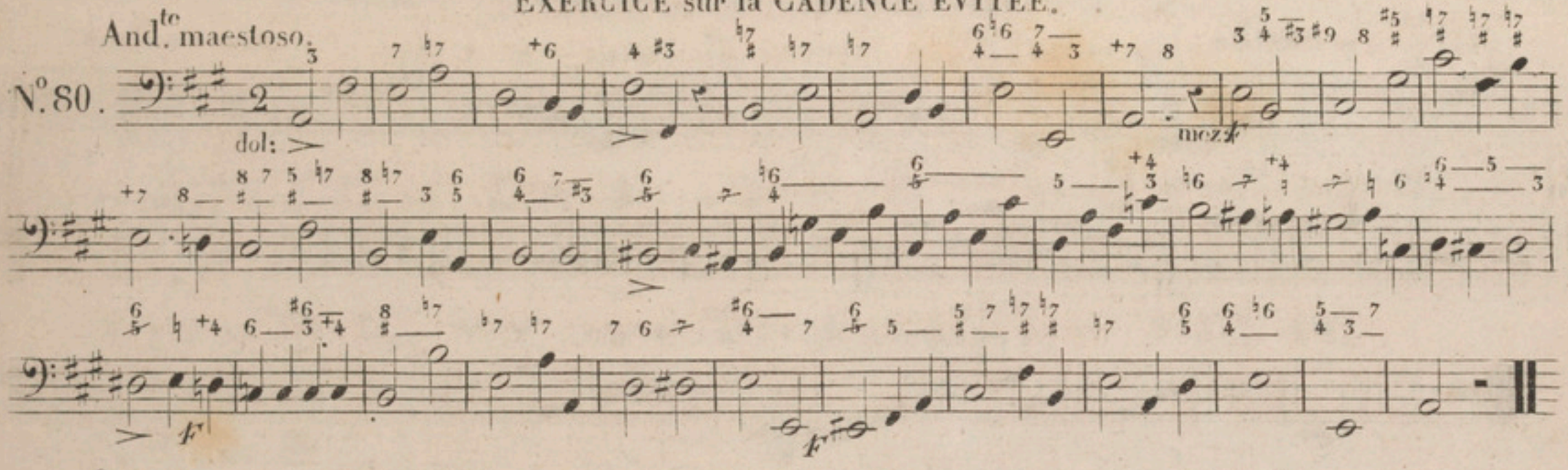
(3) Lorsque l'intention de l'Auteur est que, au lieu des accords plaqués, les parties d'accompagnement aient telle ou telle formule déterminée, il l'indique en petites notes audessus de la Basse, sur une mesure, avec le mot *suivez*; et l'on doit continuer ainsi, à une ou deux octaves supérieures, jusqu'à nouvelle indication. EXEMPLE.

§ IV. La *Cadence évitée* consiste à substituer un autre accord de Septième dominante à l'Accord parfait qui devrait conclure la Cadence parfaite. Par ce moyen, qu'on peut prolonger plusieurs fois, on passe dans le Ton qui se trouve une Quinte audessous. Quelques Maîtres considèrent aussi, comme Cadence évitée, une modulation sur la Sixte du Ton, produite par un accord intermédiaire placé après l'accord de Septième dominante, tel que dans l'Exemple 2.

EXEMPLES.



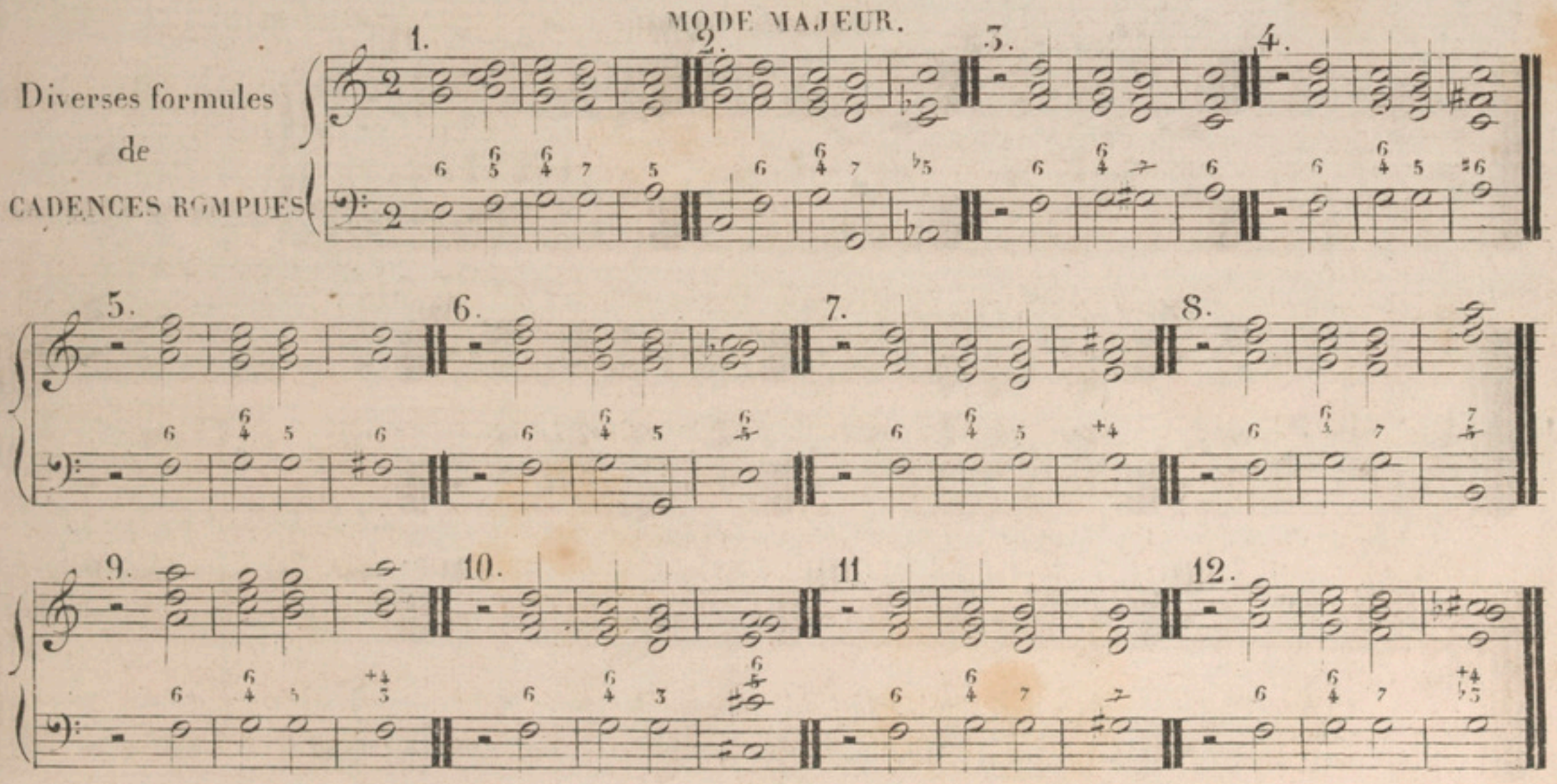
EXERCICE sur la CADENCE ÉVITÉE.



§ V. Lorsqu'au lieu de l'Accord parfait ou de Septième dominante qui précède la conclusion de la Cadence parfaite, on prend un autre accord Consonnant ou Dissonnant qui n'appartient pas à la Tonique qu'on semblait annoncer, cette modulation subite se nomme *Cadence rompue*. Elle produit beaucoup d'effet, lorsqu'on l'emploie avec discernement, et sans en abuser. Les formules en sont assez nombreuses: voici les principales: Elles se trouvent à la dernière mesure des Exemples suivans.

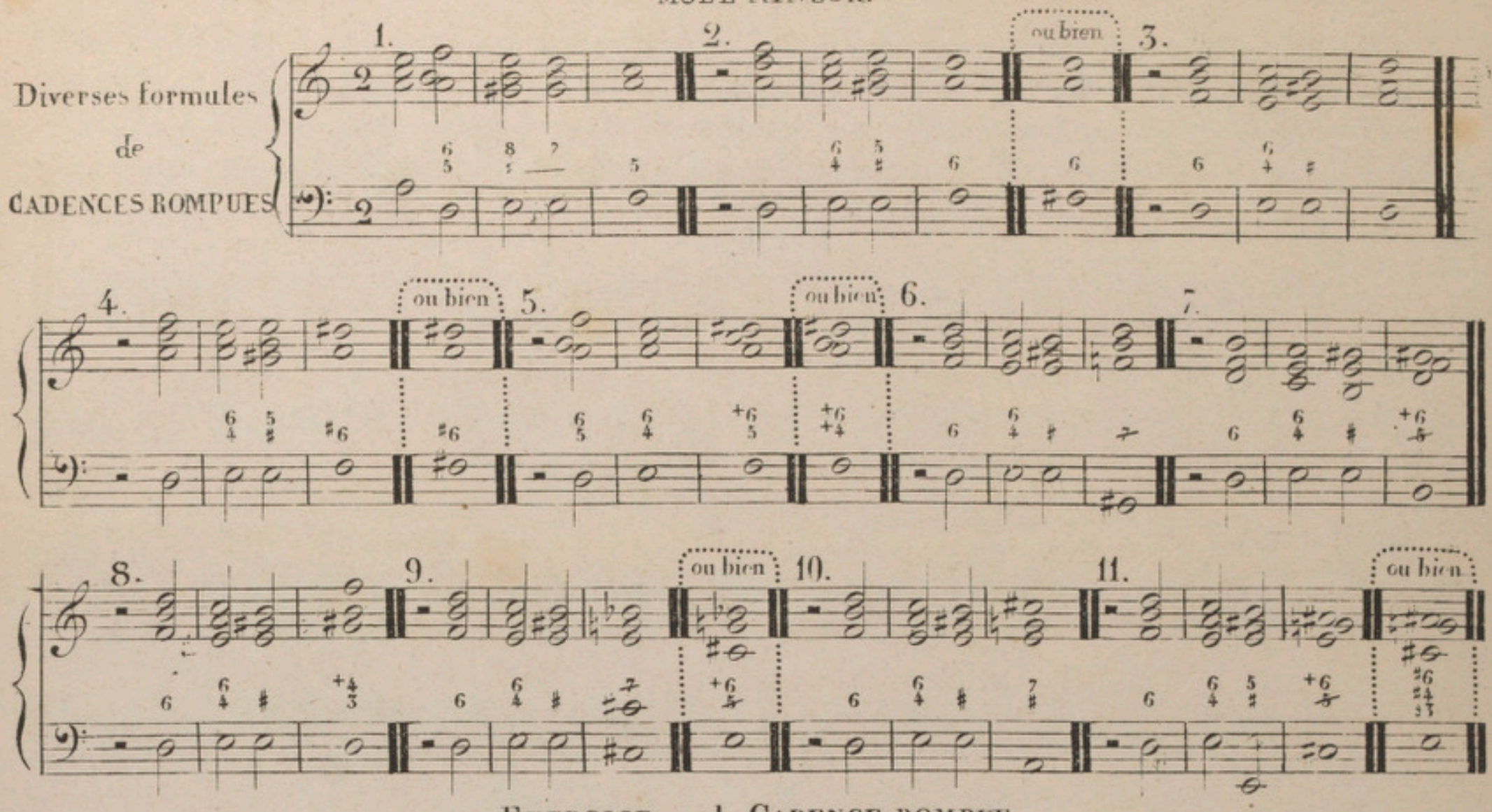
MODE MAJEUR.

Diverses formules de CADENCES ROMPUES

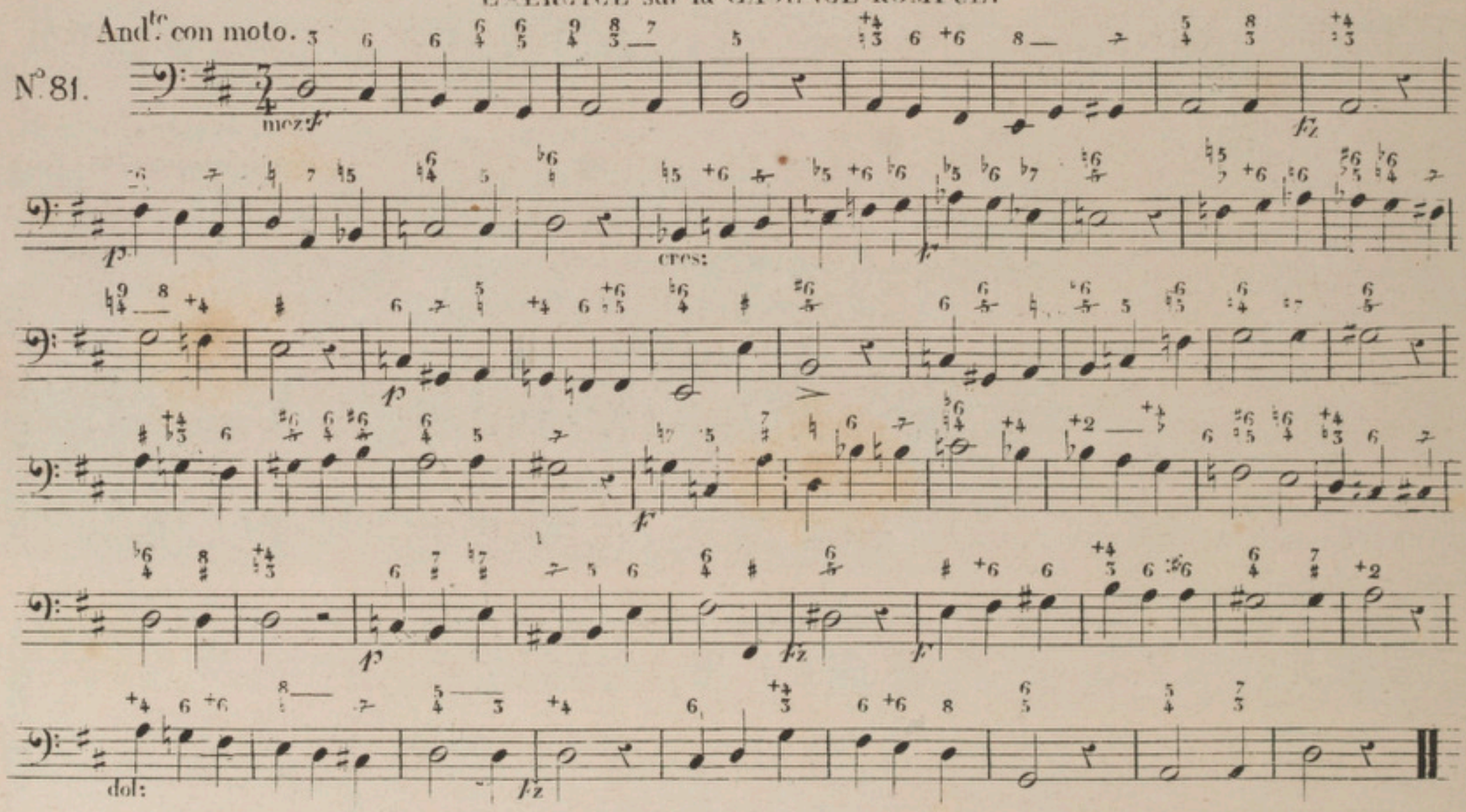


MODE MINEUR.

Diverses formules de CADENCES ROMPUES



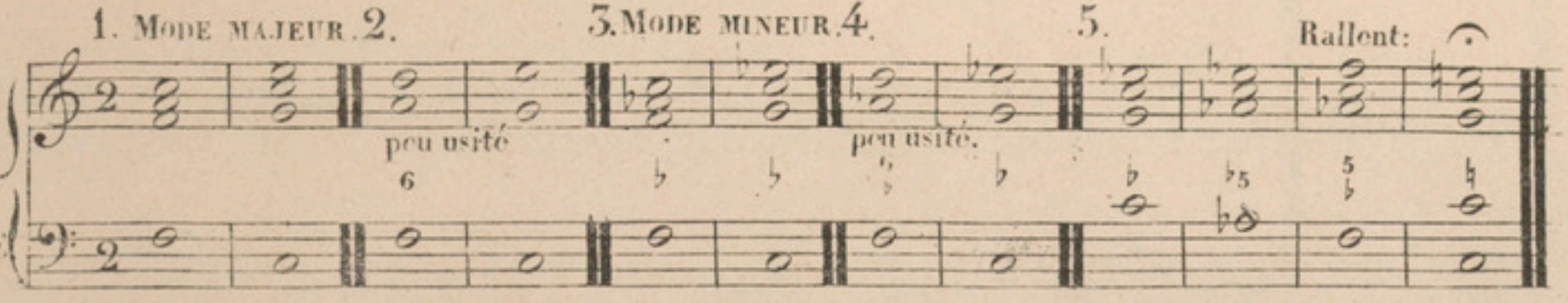
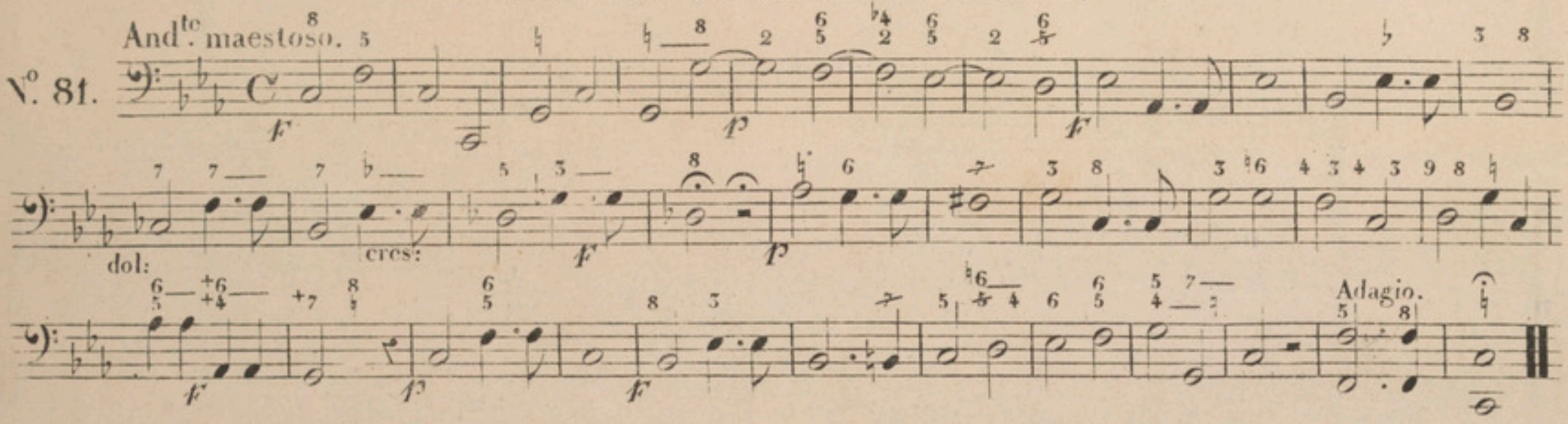
EXERCICE sur la CADENCE ROMPUE.



§ VI. La *Cadence plagale*, appellee aussi *Cadence à la Tonique*, est le passage d'un Accord parfait placé sur la Sous DOMINANTE ou 4.ème degre du Mode, se résolvant de suite sur la Tonique. Quelquefois, le premier ACCORD PARFAIT sur le 4.ème dégré se remplace par un accord de *Sixte*; mais l'effet en est plus faible et plus vague.

La Cadence plagale n'a point, comme la Cadence parfaite, une conclusion définitive, à moins qu'elle ne soit employée comme finale, dans la Musique d'Eglise. On s'en sert spécialement dans les morceaux Re-

ligieux, ou qui ont un caractère grave et solennel. Il est quelquefois d'usage, quoique le morceau soit écrit dans le mode mineur, de terminer le dernier accord de la Cadence plagale par l'accord majeur. Quelques compositeurs ont fait le contraire, en terminant en mineur un morceau écrit dans le Ton majeur.

EXEMPLES de la CADENCE PLAGALE.

EXERCICE sur la CADENCE PLAGALE.

CHAPITRE IX.

Des NOTES ÉTRANGÈRES à l'HARMONIE; telles que les NOTES DE PASSAGE et les APPOGGIATURES. Des NOTES SYNCOPÉES; de la PÉDALE.

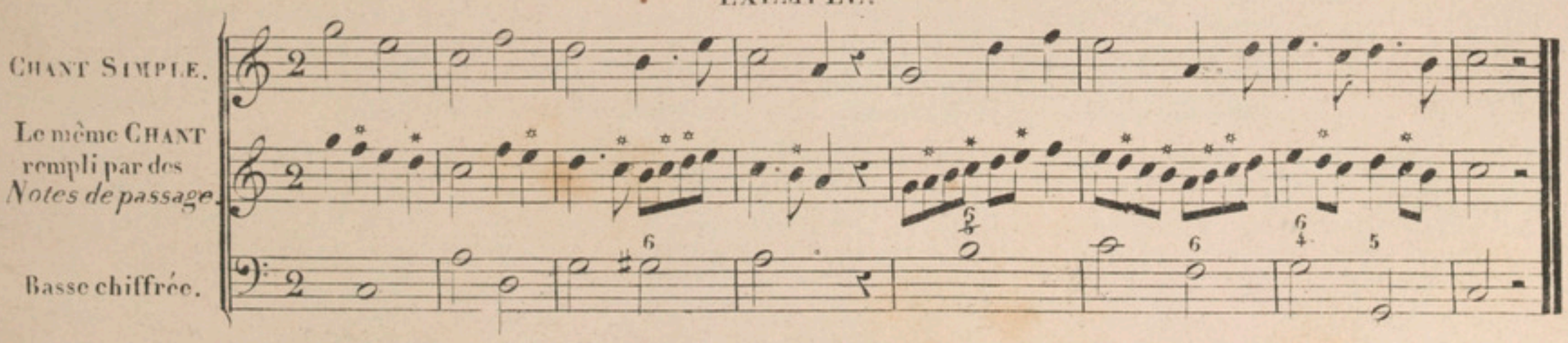
Les Notes employées jusqu'ici dans ce TRAITÉ font partie intégrante des Accords, comme *Notes réelles*. Pour répandre plus de variété dans l'Harmonie, on peut remplir le vuide des Intervalles par quelques Dissonnances artificielles, qui sont étrangères aux accords, et qui leur servent de liaison intermédiaire. Telles sont les *Notes de passage*, et les *Notes de goût*, dites *Appoggiatures*.

§ I. Des NOTES DE PASSAGE.

Une seule ou deux Notes de passage se placent entre deux Notes réelles, et toujours par dégrés conjoints; car, si leur intervalle était au delà d'une Seconde, elles perdraient leur qualité, et devraient porter Harmonie. Elles peuvent avoir lieu dans une ou plusieurs parties, ensemble ou séparement. Elles se pratiquent aussi dans la Basse. Elles tombent ordinairement sur les tems faibles de la mesure, ou sur les parties faibles des tems. Cette règle n'est pas sans exceptions.

Quoique les Notes de passage ne fassent pas partie intégrante de l'Harmonie, cependant la règle qui défend de faire deux Quintes ou deux Octaves de suite leur est aussi applicable.

EXEMPLE.

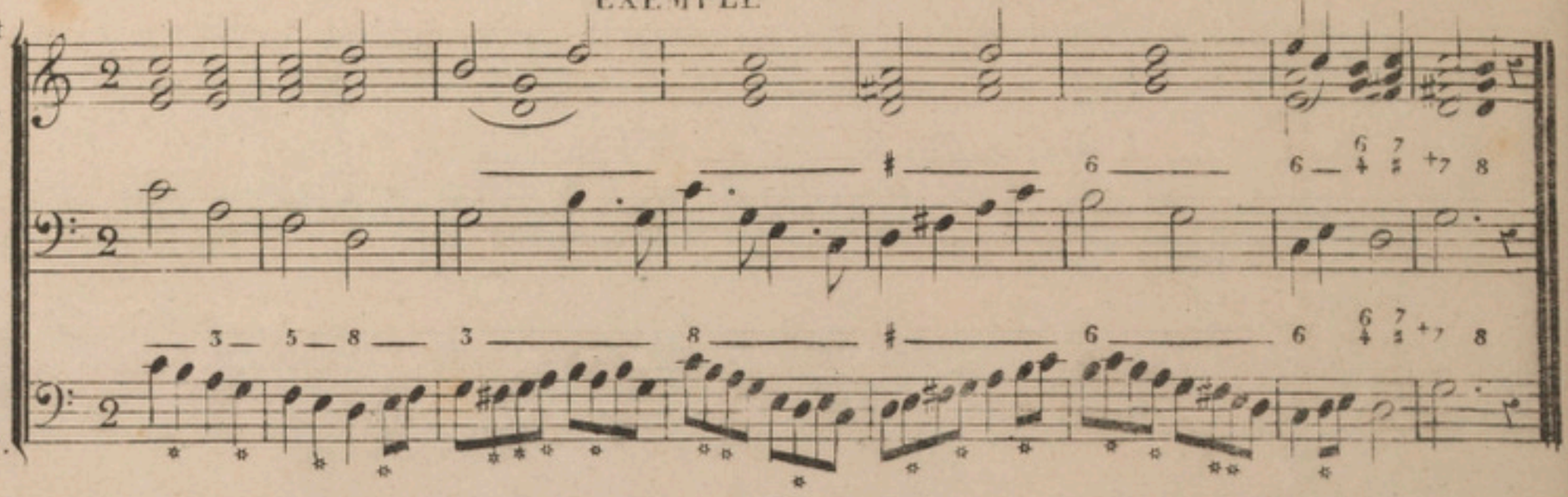


Dans ces Exemples, les Notes de passage sont indiquées par une asterique.

EXEMPLE

Accompagnement de la Basse chiffrée.

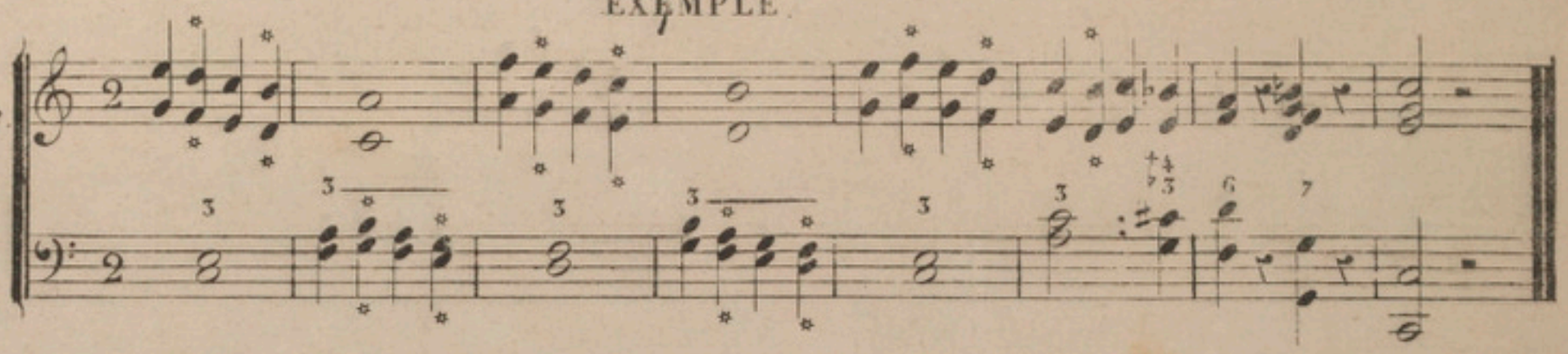
BASSE SIMPLE.

La même BASSE avec des *Notes de Passage*.

EXEMPLE.

Notes de Passage

A PLUSIEURS

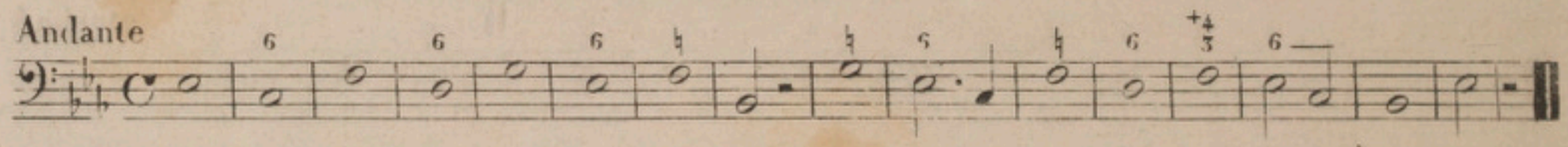
PARTIES.



On a vu par les Exemples précédens que les Notes de Passage sont principalement destinées à varier les formules d'un Chant ou d'une Basse trop simples. Toutes les valeurs de Notes peuvent y être employées. Il sera très utile à l'élève de s'exercer à remplir une Basse simple, de diverses manières. Il faudra donc copier l'Exercice suivant en accolade de Six lignes, dont la 1^ere^ sera en clef de *Sol*, et les cinq autres en clef de *Fa*. On écrira à la 2^de^ ligne le *Thème* ou *Sujet*, dont la 1^ere^ contiendra les parties d'accompagnement. Les quatre lignes inférieures laissées en blanc doivent être remplies par quatre variations du sujet. La 1^ere^ devra être en Blanches, la 2^de^ en Noires, la 3^ème^ en Croches et la 4^ème^ en Doubles Croches, sauf quelques exceptions dans les mesures où il deviendrait indispensable d'introduire d'autres valeurs, pour mieux remplir les intervalles par des Notes de Passage.

Andante

N.° 83.



II. Des NOTES DE GOÛT, dites APPOGGIATURES.

Ce sont de petites Notes placées à un ou plusieurs dégrés audessus ou audessous de la Note principale, dont elle emprunte ordinairement la moitié de la valeur. Lorsque l'*Appoggiature* est placée à un dégré audessous de la Note réelle, son intervalle doit toujours être d'un demi ton. On les écrit en petites notes, ne faisant point partie des valeurs de la mesure, ou en notes ordinaires, selon leur valeur. Elles n'entrent pas dans l'Harmonie, et appartiennent seulement à la Mélodie. Elles servent à orner un Chant simple, duquel on pourrait néanmoins les retrancher sans inconvénient.

Les Appoggiatures se placent sur le tems fort de la mesure, ou sur la partie forte du tems. Elles peuvent avoir lieu seules, ou à plusieurs parties. On peut les placer dans la Basse; mais avec précaution et discernement, afin de ne point répandre de dureté ni d'incertitude dans les Accords.

Les Exemples suivans démontreront avec clarté tout ce qui vient d'être dit sur les Appoggiatures, et feront connaître la manière de les écrire, ainsi que leur effet réel en Notes ordinaires.

Divers EXEMPLES d'APPOGGIATURES.

1.

CHANT SIMPLE.

Le même CHANT avec des *Appoggiatures.*

Son effet réel en *Notes ordinaires.*

Basse chiffrée.

2.

CHANT SIMPLE EN DOUBLES NOTES.

Le même CHANT avec des *Appoggiatures.*

Son effet réel en *Notes ordinaires.*

Basse chiffrée.

Les Appoggiatures placées dans la Basse ne s'écrivant presque jamais en petites Notes, l'Exemple suivant suffira pour indiquer la manière de les employer.

3.

Accompagnement.

BASSE SIMPLE.

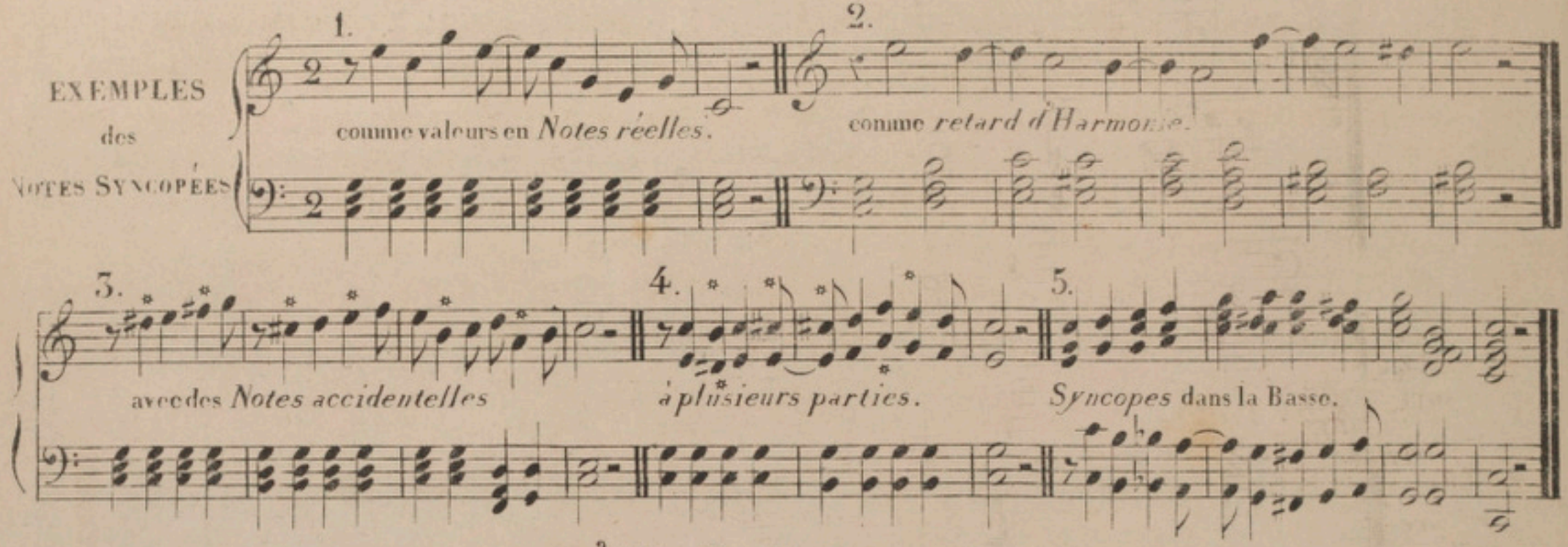
La même BASSE avec des *Appoggiatures.*

Les explications ci-dessus doivent suffire pour faire bien comprendre la nature et l'emploi des Appoggiatures. N'étant point susceptibles d'être chiffrées, je n'ai point écrit d'Exercice spécial sur cet objet. Les Elèves devront s'exercer à en placer, comme ornement, dans les morceaux de Chant. Ceux-ci sont susceptibles de diverses especes d'embellissemens, comme *Notes de goût*, qui également n'appartiennent point à l'Harmonie. Voyez, pour de plus grands détails, à cet égard, la MÉTHODE COMPLÈTE DE CHANT de GARAUDÉ, Pages 44 et suivantes.

III. Des Notes Syncopées.

La *Syncope* peut avoir lieu, en retardant les Notes réelles de l'accord sur un autre Tems où l'Harmonie est la même, ne les changeant alors que dans leur valeur; (Voyez Exemple N.° 1.) ou bien elles retardent ces Notes réelles sur un accord différent, alors la moitié de la Note Syncopée devient Note accidentelle. (Voyez Exemple N.° 2.)

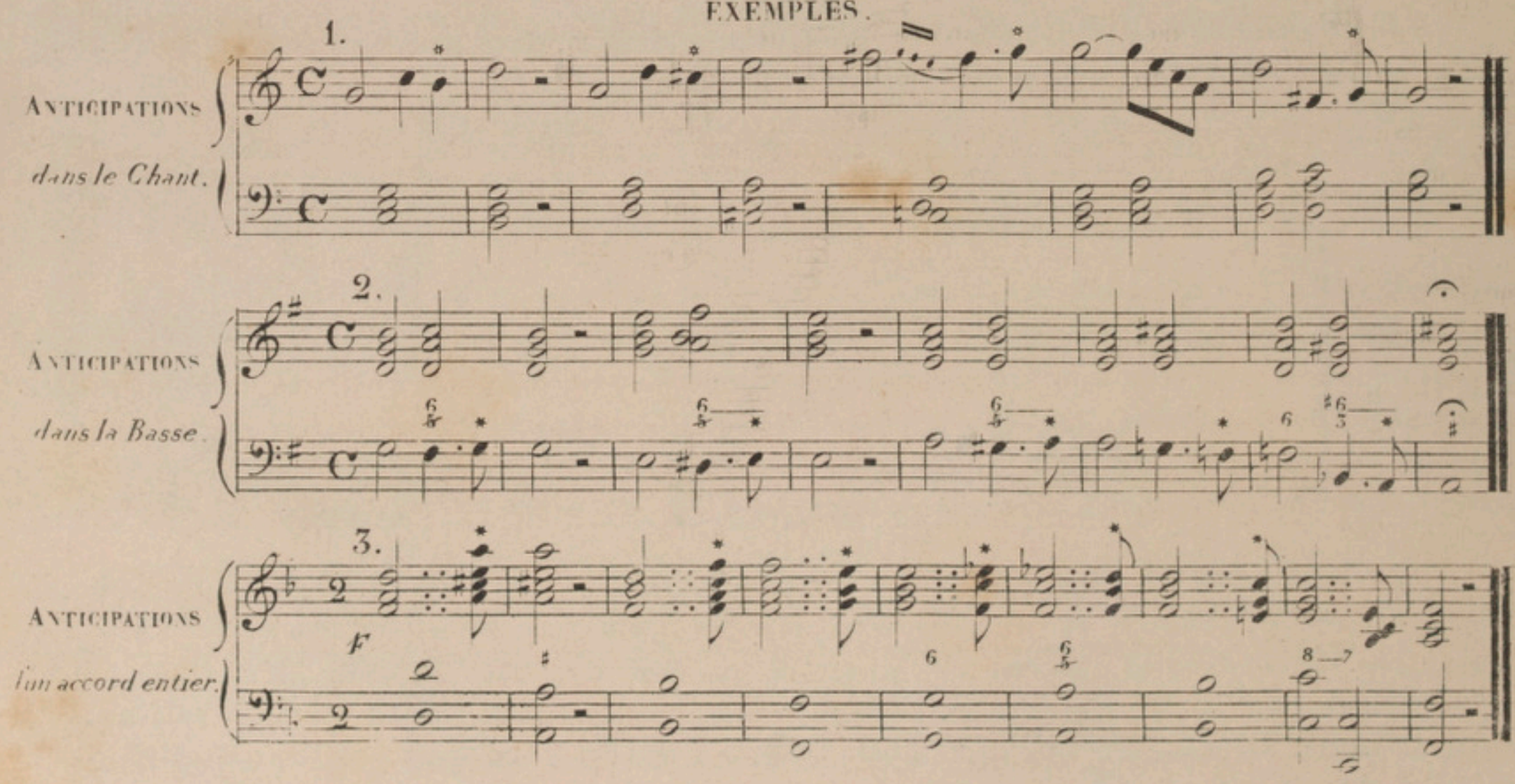
Les Syncopes peuvent aussi se pratiquer avec des Notes de passages et des Appoggiatures. (Voyez Exemple N.° 3.) Elles peuvent se faire à plusieurs parties, et se pratiquer dans les intermédiaires ainsi que dans la Basse. (Voyez les Exemples N.os 4 et 5.)



IV. Des Anticipations.

C'est une ou plusieurs Notes réelles de l'accord suivant qu'on anticipe dans certains cas, et en leur donnant une courte durée. Les *Anticipations* produisent donc un effet contraire à celui des Syncopes, lesquelles retardent les notes réelles de l'accord. Elles peuvent se pratiquer dans les parties supérieures surtout, et quelquefois dans la Basse. En général, il faut en user très sobrement.

Dans les trois Exemples ci-apres, les Anticipations sont indiquées par une Astérique.



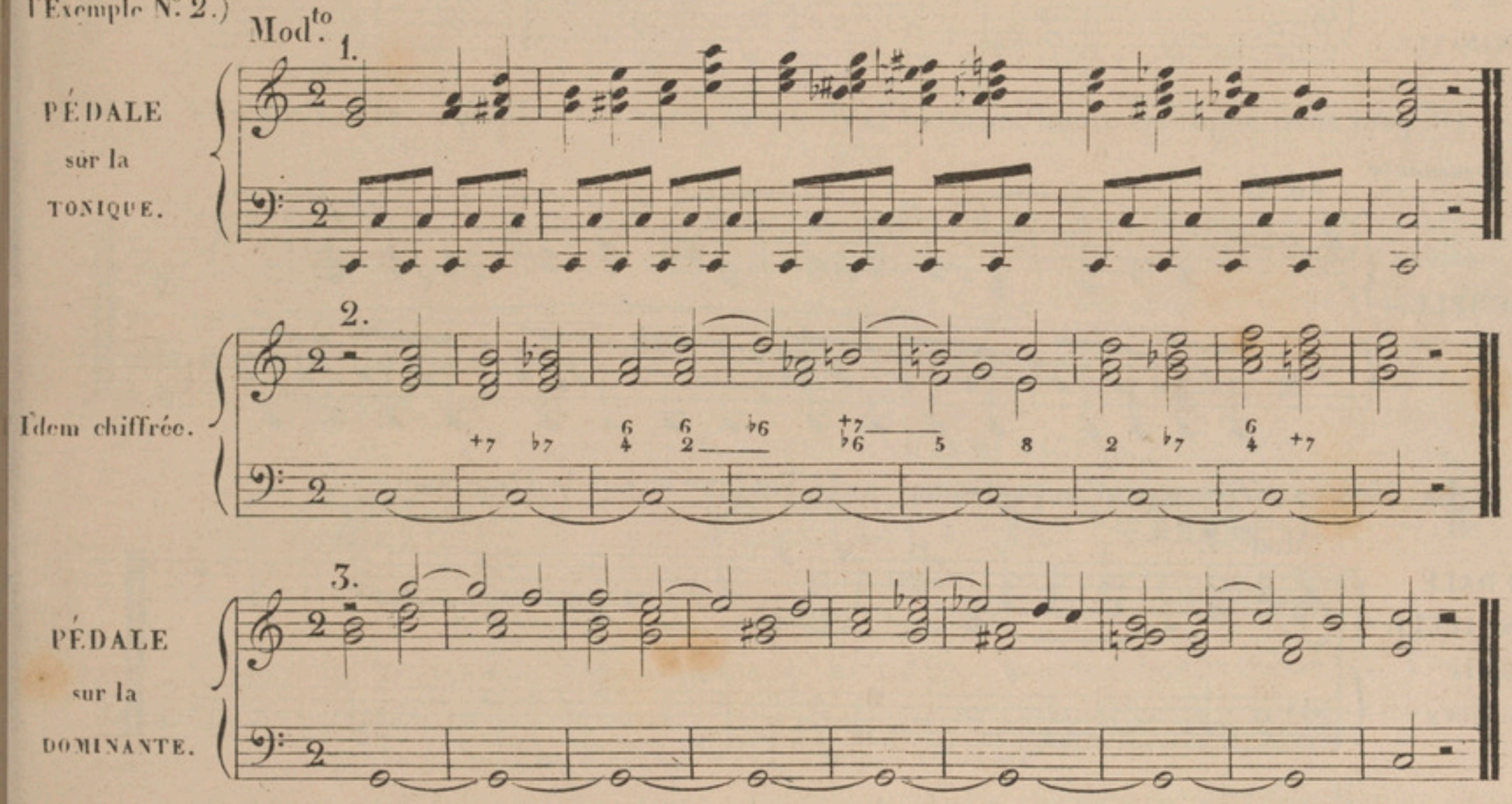
§ V. De la PÉDALE.

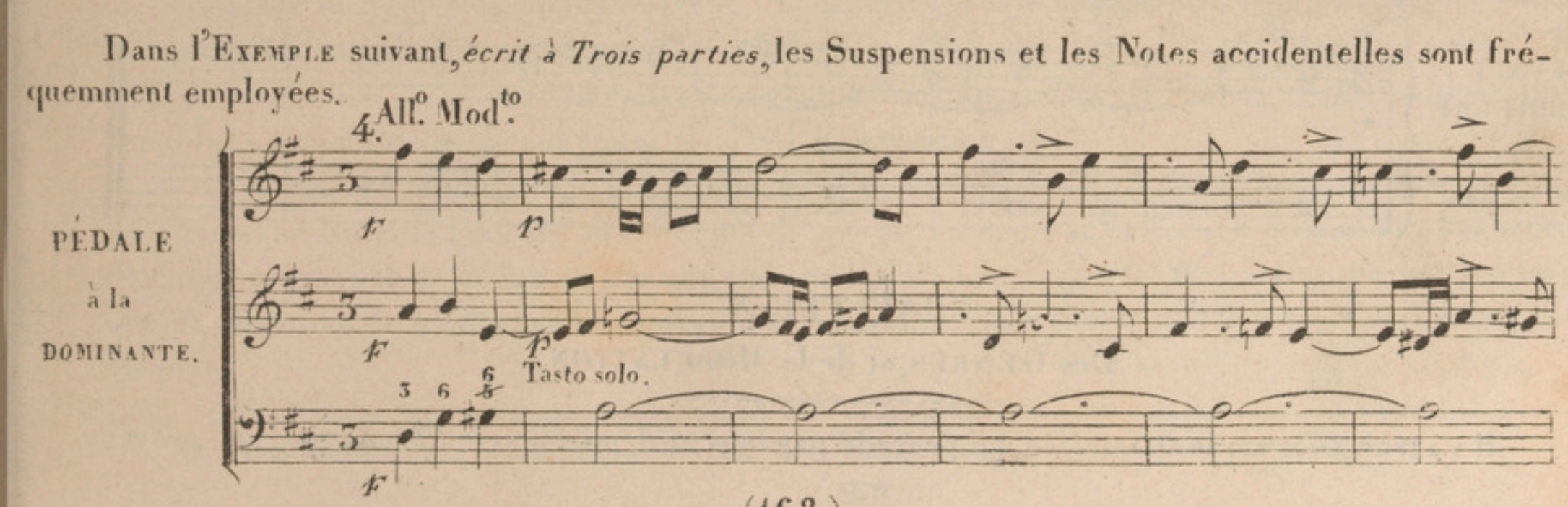
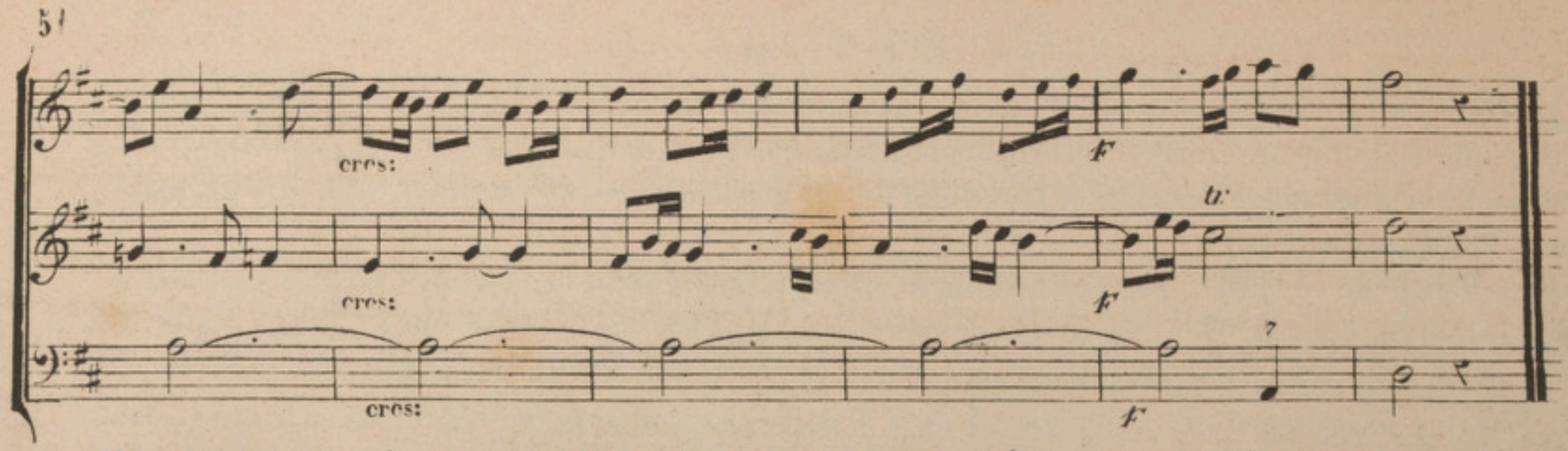
La *Pédale* est une Note prolongée, placée dans la Basse, soit *sur la Tonique*, soit *sur la Dominante*, et sur laquelle on fait passer divers accords, dont plusieurs sont étrangers à la Note qui fait Pédale. Il est cependant essentiel que le premier et le dernier de ces accords puissent admettre cette note prolongée, comme Note fondamentale.

La Pédale ne se chiffre pas ordinairement, attendu que souvent la véritable Basse n'est point la Note prolongée, mais la Note inférieure des divers accords qu'on fait passer sur la Pédale. Cette Note inférieure doit donc toujours faire une bonne Basse et porter une bonne Harmonie.

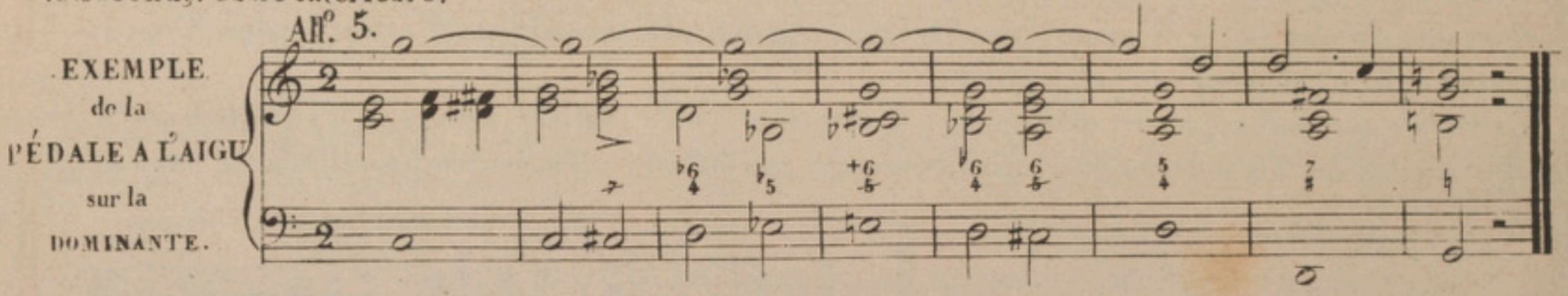
Tous les accords peuvent s'employer dans la Pédale, en ayant soin toutefois que ceux qui en font partie intégrante soient à peu près en nombre égal avec ceux qui lui sont étrangers, afin d'éviter l'effet dur qui en résulterait. On peut y employer des Suspensions, des progressions régulières d'accords, des Notes de passage, des Appoggiatures et des Syncopes. Pour que la Pédale produise plus d'effet, il est préférable qu'elle soit à distance d'une Octave au moins des accords qu'elle doit porter. Cependant cette règle n'est point sans exceptions.

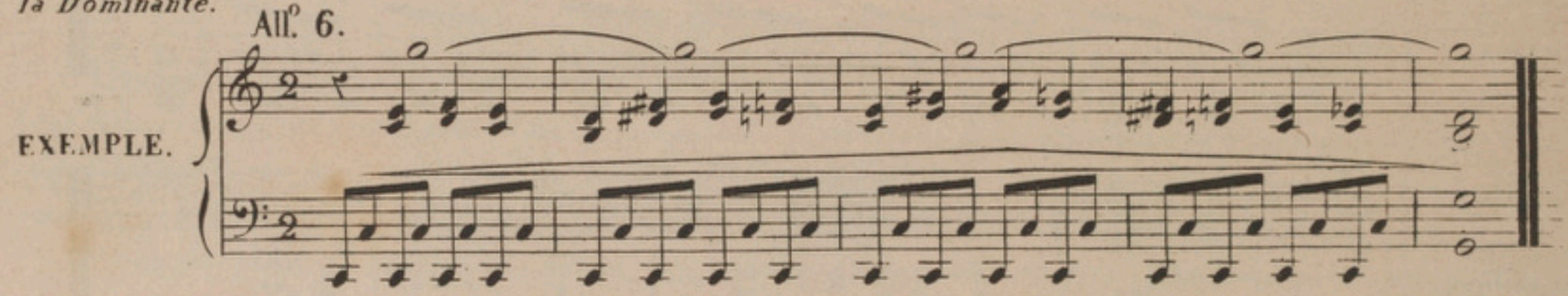
La *Pédale sur la Tonique* est quelquefois susceptible d'être chiffrée, lorsqu'on n'y emploie que les Notes réelles des accords, ou des Suspensions qui se chiffrent selon les regles ordinaires. (Voyez l'Exemple N.° 2.)

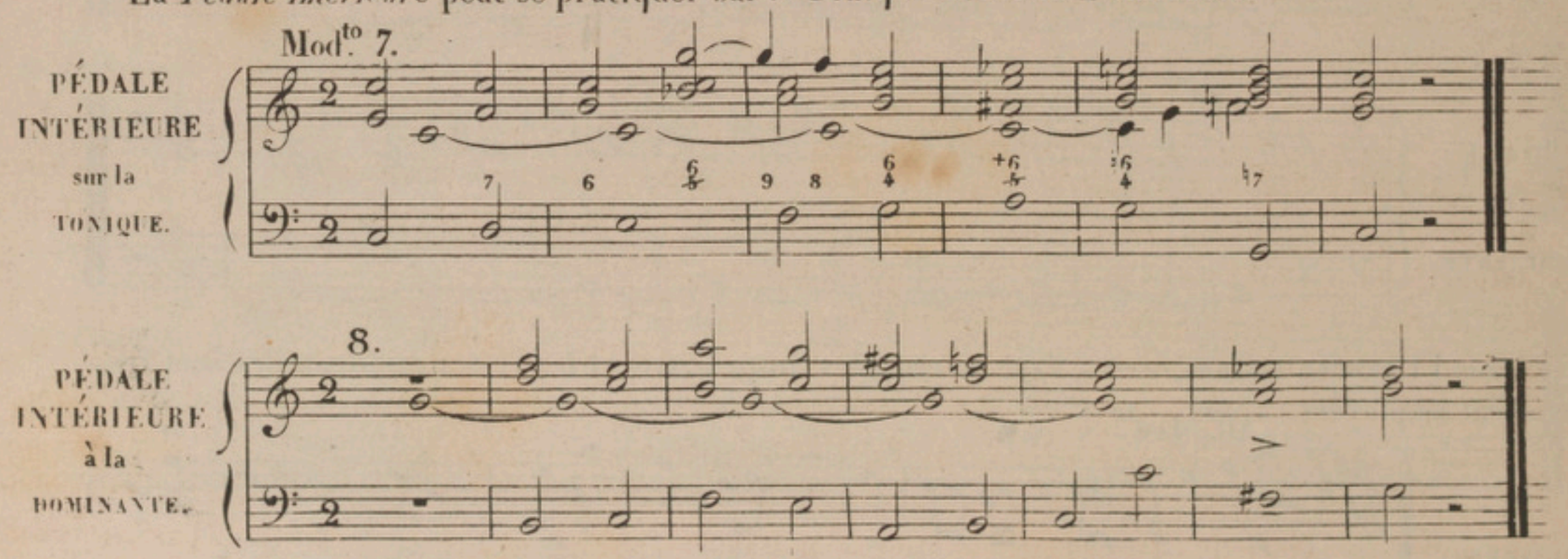


Dans l'Exemple suivant, *écrit à Trois parties*, les Suspensions et les Notes accidentelles sont fréquemment employées.



La Note prolongée peut aussi avoir lieu dans la partie supérieure de la Mélodie, ou dans l'une des parties intérieures. Dans le premier cas, cette Note tenue peut se nommer *Pédale à l'aigu*; et dans le second, *Pédale intérieure*.



On peut aussi employer simultanément la *Pédale au grave sur la Tonique*, et la *Pédale à l'aigu sur la Dominante*.

La *Pédale intérieure* peut se pratiquer sur la Tonique ou sur la Dominante.



CHAPITRE X.

Des GENRES, et de la MODULATION.

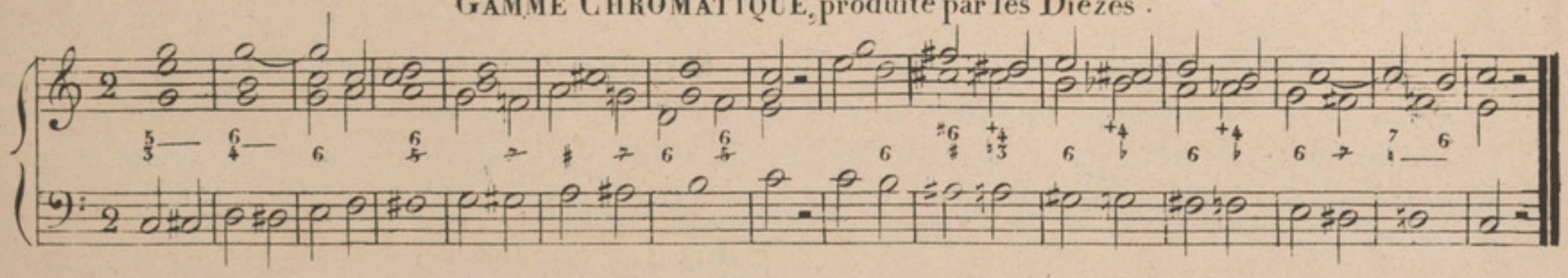
Il y a trois *Genres*: le *Diatonique* qui procede par tons et demi tons; le *Chromatique* qui procède

par demi tons, et l'*Enharmonique* qui consiste à considérer une même note de plusieurs manières, comme on le verra ci-après.

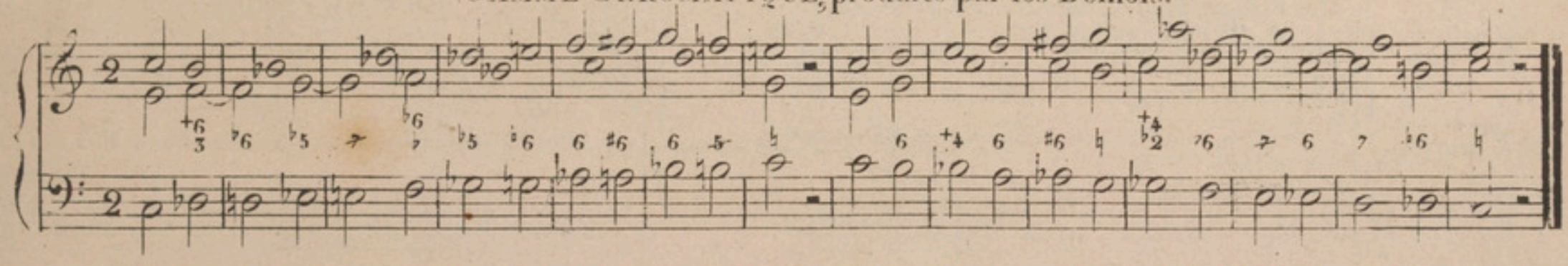
§ I. Le *Genre Diatonique* n'est donc qu'une Gamme ordinaire, Majeure ou Mineure qui s'accompagne selon la règle de l'Octave. (Voyez, pour les Exemples, Pages 41 et 116.) ou une suite de notes par dégres conjoints

§ II. Le *Genre Chromatique* est une Gamme en demi-tons. Elle peut se faire par les Diezes ou par les Bémols. Lorsqu'elle se fait avec une certaine rapidité, elle ne porte point d'Harmonie, si ce n'est sur la Note qui la commence et qui la termine. Dans les mouvemens lents, on peut l'accompagner ainsi :

GAMME CHROMATIQUE, produite par les Diézes.

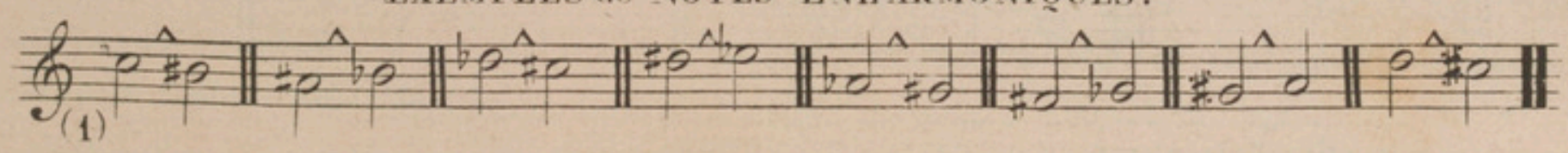


GAMME CHROMATIQUE, produite par les Bémols.



§ III. Le *Genre Enharmonique*, consiste dans l'emploi des *Notes Enharmoniques* ou *Synonimes*. Ce sont deux Notes de noms différens, dont l'intonation est la même, à la différence près d'environ un *Comma* ou 9$^{\text{cme}}$. partie d'un ton. Les Notes Enharmoniques forment des unissons sur le Piano. On verra, en traitant de la Modulation, quels puissans secours elles peuvent apporter à ses effets, pour passer dans de nouveaux tons inattendus.

EXEMPLES de NOTES ENHARMONIQUES.



II. De la MODULATION.

Un morceau de Musique serait monotone s'il était écrit toujours dans le même ton. Une partie de l'art du Compositeur consiste donc à varier l'Harmonie en passant dans divers tons, d'une manière naturelle et agréable à l'oreille; c'est ce qu'on nomme *Moduler*.

Quatre moyens principaux peuvent y concourir. 1°. Le changement d'un ton Majeur dans le même ton Mineur, ou d'un ton Mineur à son Majeur; 2°. Le passage d'un ton Majeur à son relatif Mineur, et *vice versa*; 3°. par l'introduction de nouveaux accords de SEPTIÈME DOMINANTE, dont les Notes sensibles amènent de nouveaux tons. 4°. Par l'Enharmonie.

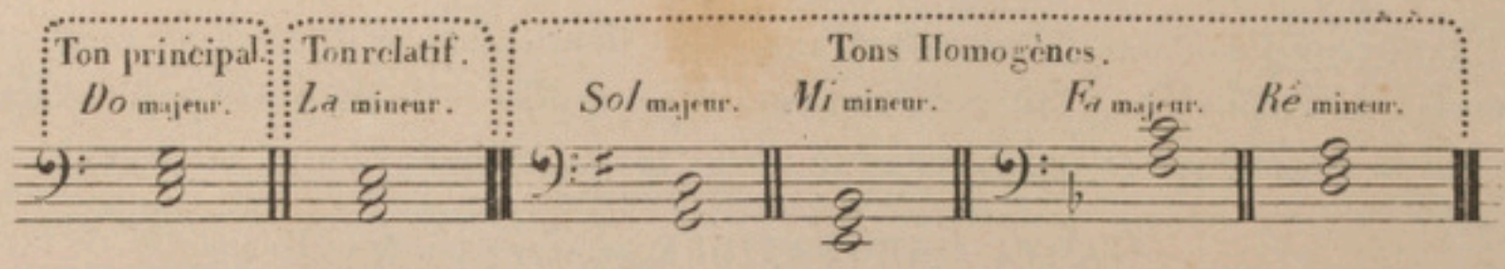
Pour que les Modulations soient exemptes de dureté, il faut. 1°. qu'un accord nouveau contienne au moins une Note de l'accord précédent; 2°. que le ton nouveau se trouve bien établi par l'accord de SEPTIÈME DOMINANTE de ce ton, ou par une Cadence parfaite; 3°. que la Modulation ne soit pas trop brusque, et avoir soin de lui donner le nombre d'accords nécessaires pour que la transition s'opère naturellement.

---

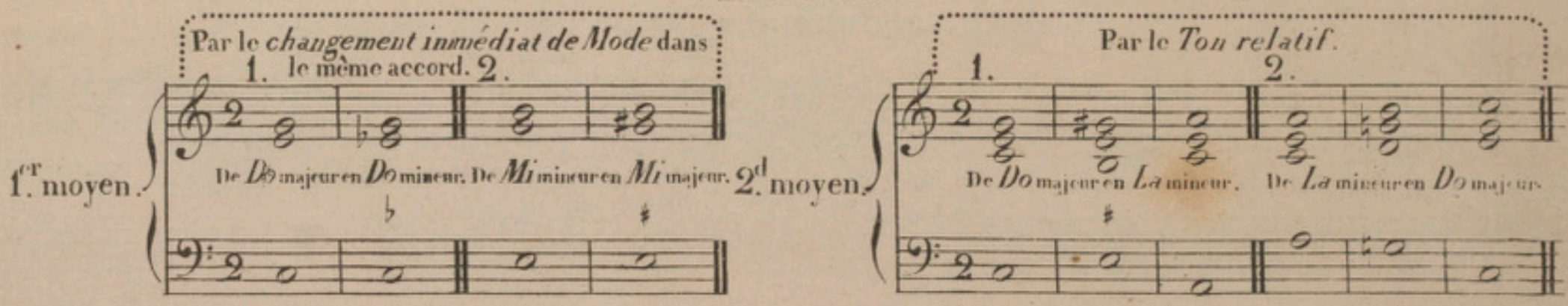
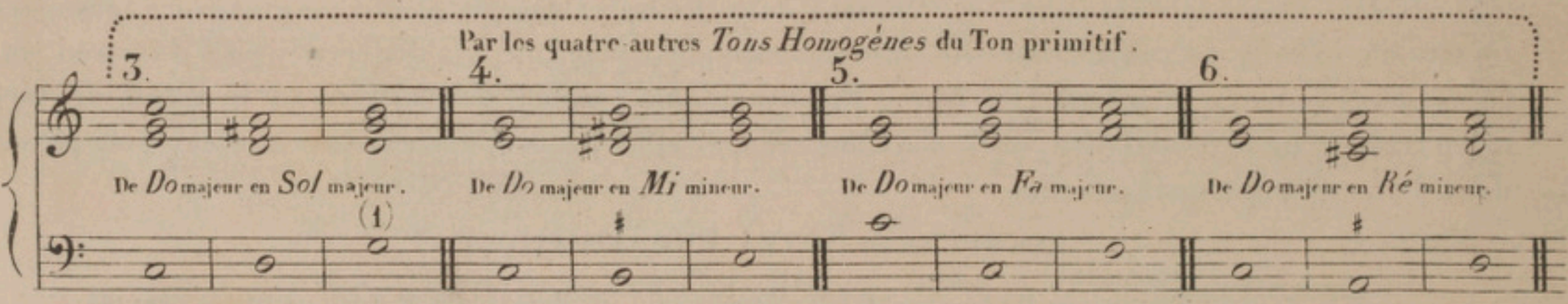
(1) Dans cet Exemple et dans les suivans, les Notes Enharmoniques sont indiquées par ce signe. ∧.

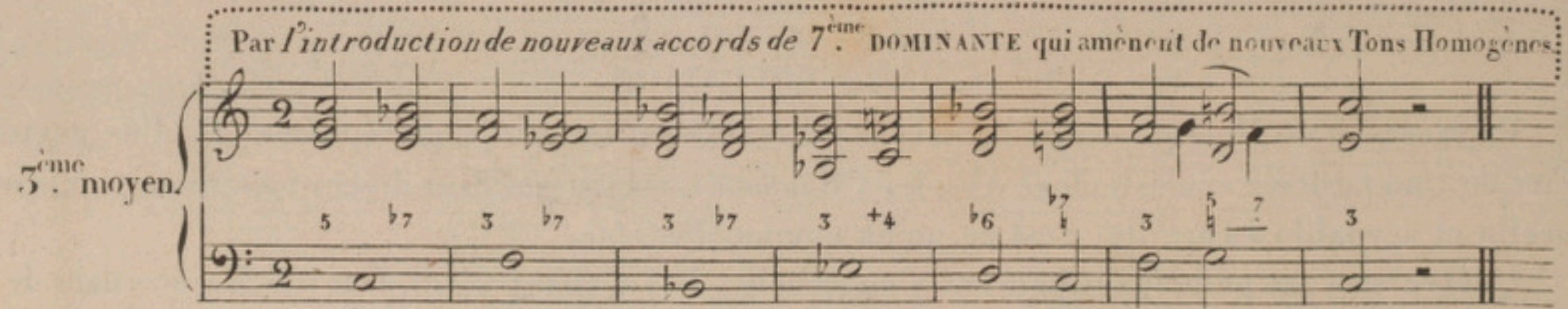
Lorsqu'on n'introduit qu'un seul accident nouveau, (Dièze ou Bémol) la Modulation se lie toujours facilement: c'est ce qui fait que chaque Ton a toujours, outre son relatif, quatre autres Tons qui lui sont *Homogènes*, et qu'on doit préférer pour moduler avec clarté.

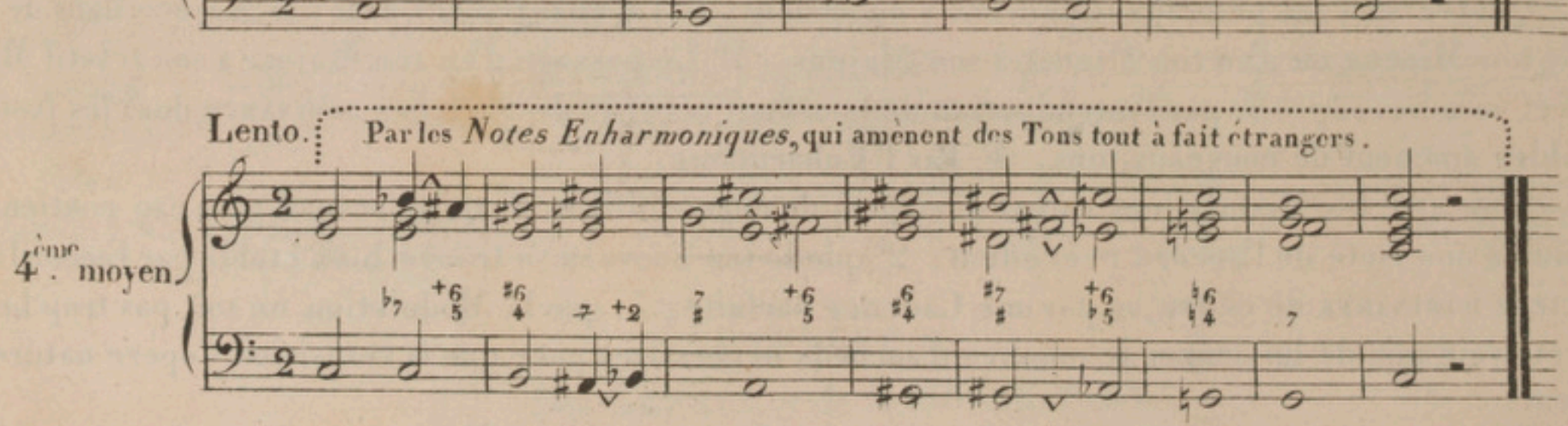
EXEMPLE.



Les Modulations peuvent s'opérer sans accords intermédiaires, ou en les employant. Elles sont *immédiates* en attaquant de suite l'accord parfait du Ton où l'on veut aller, ou bien elles sont *composées*, lorsque, différant par un certain nombre d'accidens, on veut les ôter successivement par une série plus ou moins longue d'accords.

EXEMPLES.



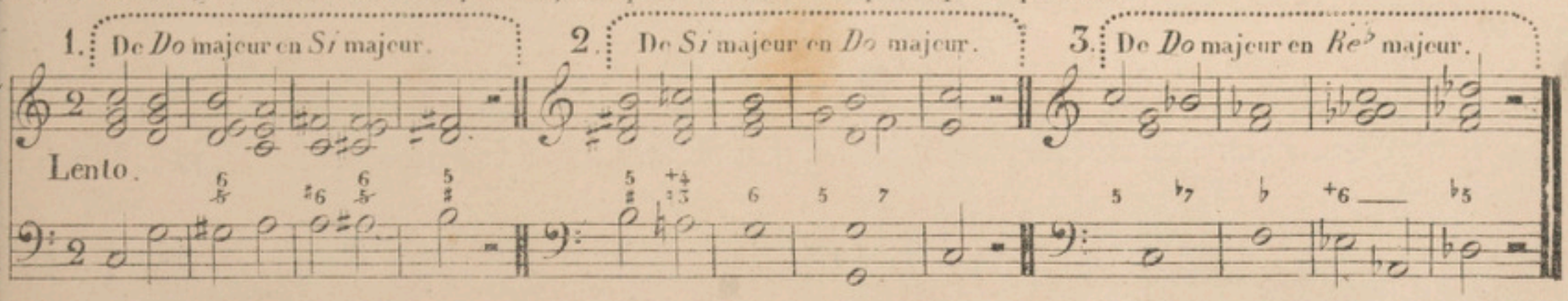
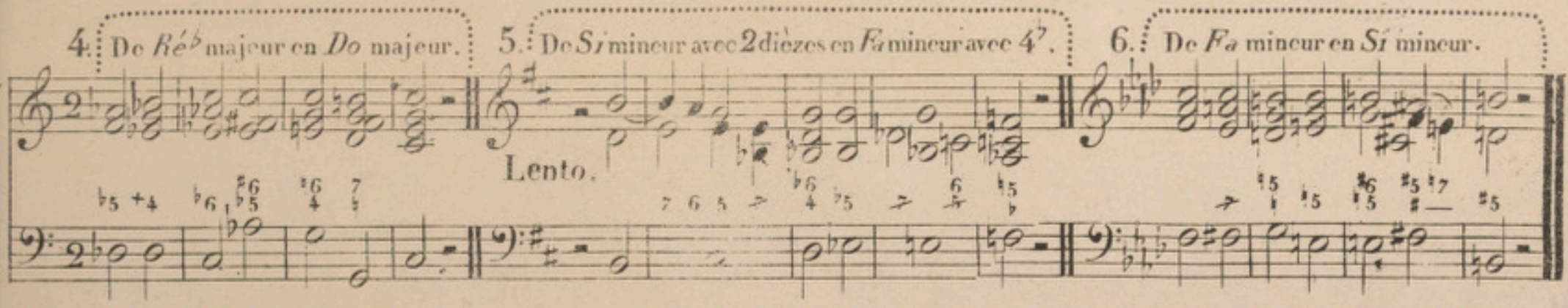
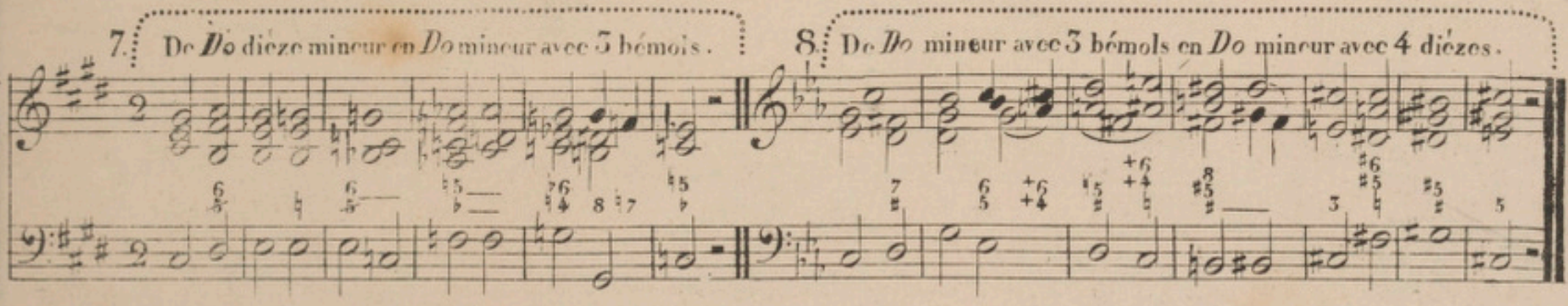




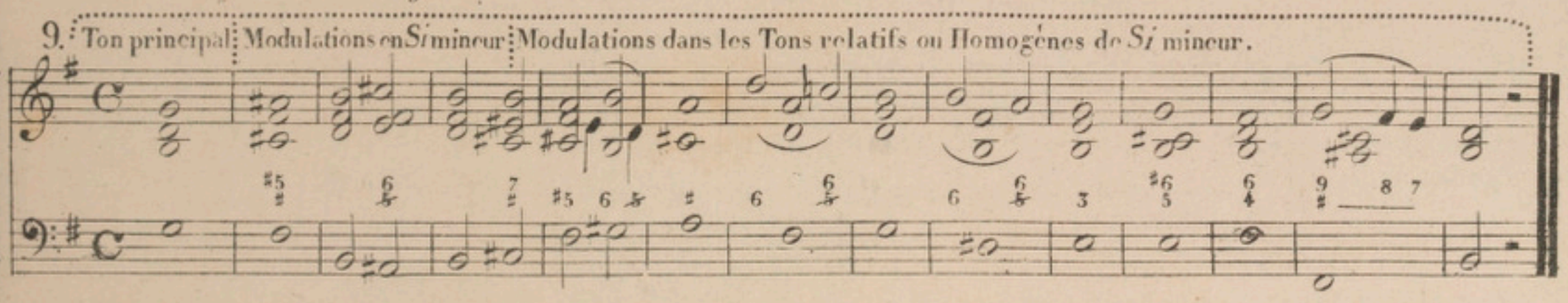
(1) Le ton de *Sol* n'est ici que provisoire. Pour être bien établi il faudrait que l'accord de la 2.de mesure fut une SEPTIÈME DOMINANTE, ou que les mesures suivantes confirmassent cette Modulation. Il en est de même pour les N.os 4, 5 et 6.

EXEMPLES de MODULATIONS COMPOSEES,

dans lesquelles la différence d'accidens s'efface ou s'augmente progressivement.

(*Nota.*) Elles exigent un mouvement un peu lent, afin que leur effet ne soit pas trop brusque et dur.



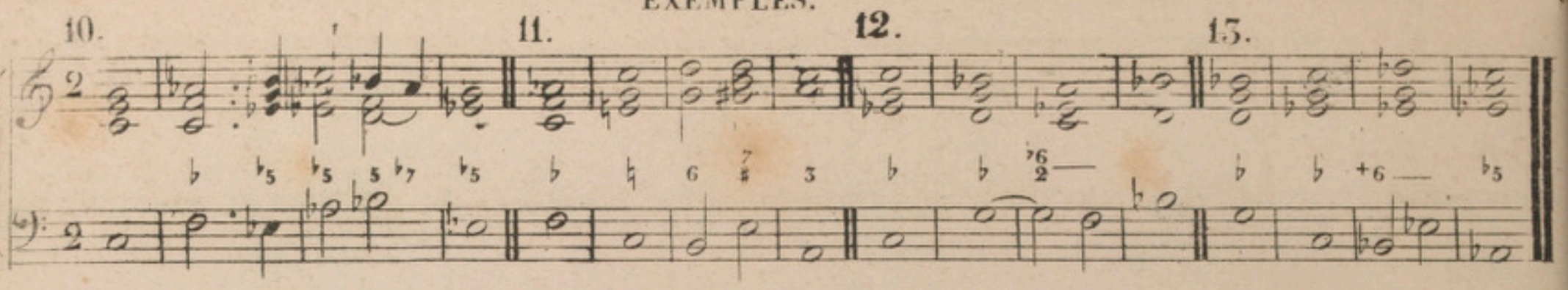
Lorsqu'on est dans un Ton quelconque, non seulement on peut attaquer spontanément l'un des cinq autres Tons qui lui sont relatifs ou Homogenes, mais on peut moduler dans les cinq Tons relatifs ou Homogènes du nouveau qu'on vient de prendre. Ainsi, si l'on est en *Do* majeur, on peut avec un seul Accord, attaquer le Ton de *La* mineur ou de *Sol* majeur ou de *Mi* mineur ou de *Fa* majeur ou de *Ré* mineur, et moduler ensuite comme je viens de dire.

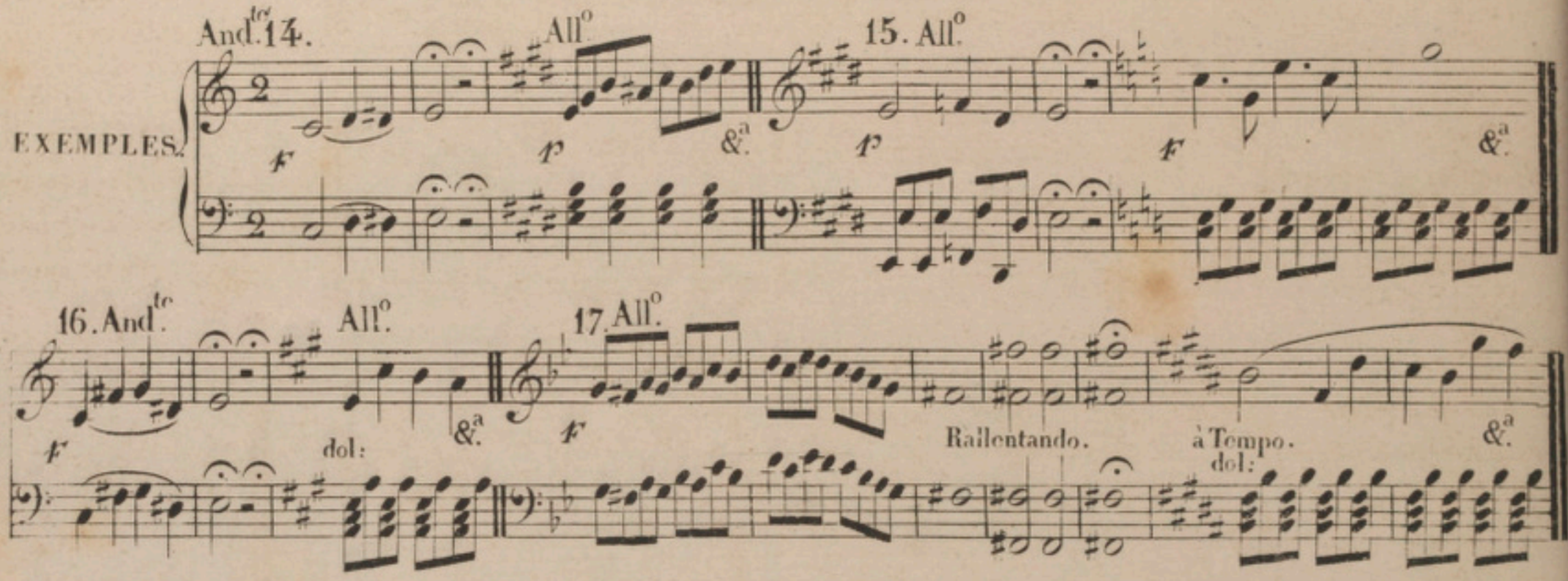


Au lieu d'amener l'accord de *Si* mineu dans la 3ème. mesure de l'Exemple précédent, l'Eleve peut s'exercer à amener par le même moyen, à son choix, l'accord de *Ré* majeur ou de *Mi* mineur ou de *Dó♯* majeur ou de *La* mineur, et moduler ensuite dans les Tons relatifs ou Homogènes qui leur sont particuliers La même regle peut être aussi applicable, lorsqu'au lieu d'un Ton relatif, le second accord devient simplement mode mineur du premier. Ainsi on aurait pu, dans l'Exemple ci-dessus, prendre l'accord de *Sol* mineur dans la seconde mesure, et moduler dans les cinq Tons relatifs ou homogènes de cet accord

Du Ton de *Do* majeur, on peut attaquer le Ton de *Fa* mineur, du Ton de *Do* mineur on peut attaquer celui de *Sol* mineur, et *vice-versa*, donc, d'apres la regle ci-dessus, on peut moduler dans tous les Tons relatifs ou Homogènes de ces nouveaux Tons.

10. 11. 12. 13.

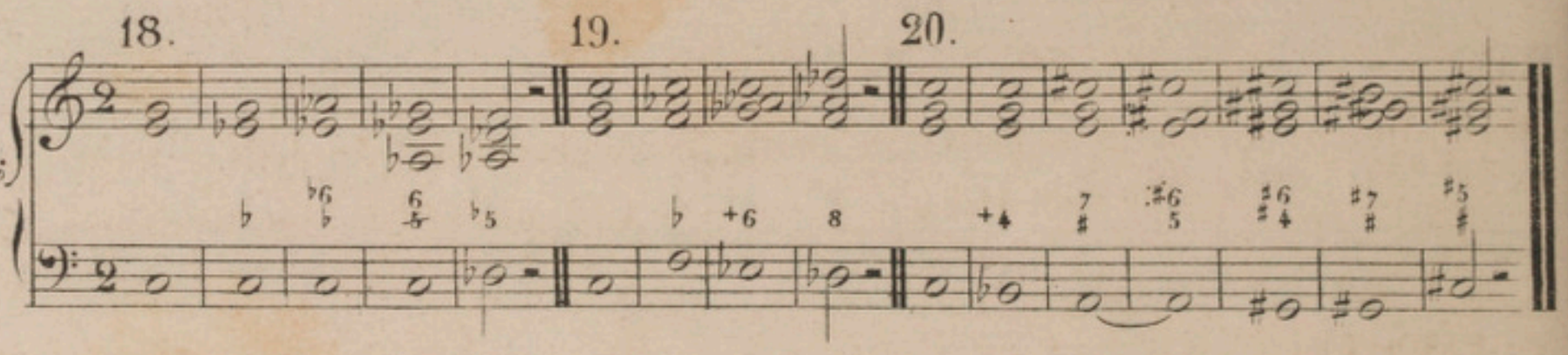


Après une Note soutenue à l'unisson, on peut attaquer immédiatement un nouveau Ton dans lequel cette Note entrerait comme Tonique, Médiante ou Dominante. (Voyez les Exemples N.os 14, 15 et 16.) Cette dernière condition n'est cependant pas nécessaire si l'on y arrive par un trait à l'unisson qui prépare cette transition. (Voyez l'Exemple N.o 17.)

Il n'est pas nécessaire que le nouveau Ton commence par l'accord de la Tonique; on peut l'attaquer par l'Accord de Septiéme dominante: quelquefois cela est plus doux et plus neuf.

Voici quelques formules de Transitions pour *moduler à divers Intervalles Supérieurs ou Inférieurs*, et *arriver à un Ton proposé* quelconque.

18. 19. 20.

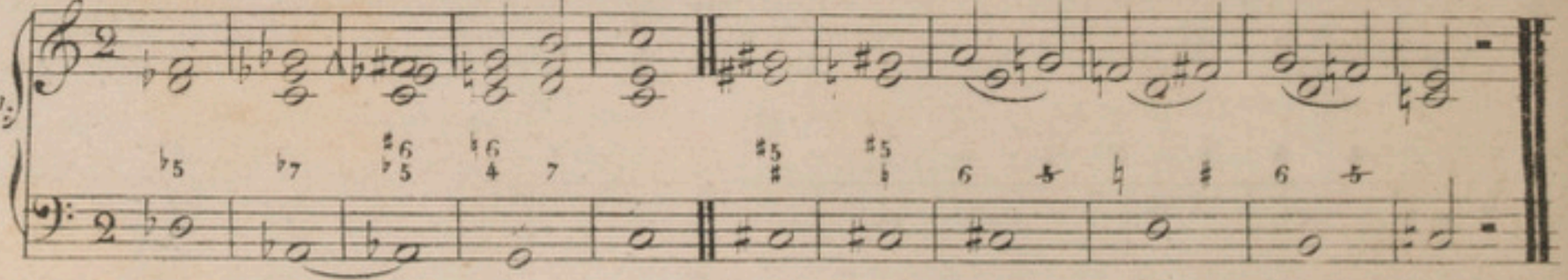
Pour *monter d'un demi ton*, les deux Tons étant majeurs.



Ces trois Exemples peuvent aussi se terminer dans le mode mineur.

21. 22.

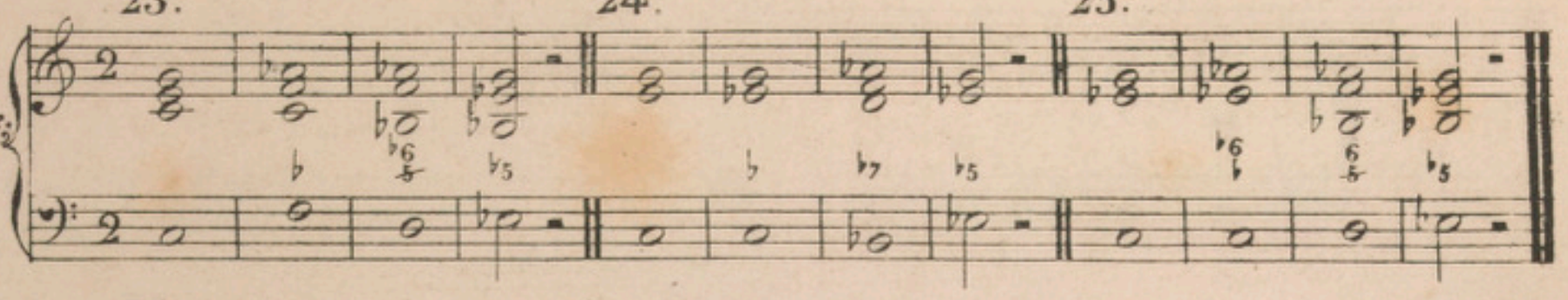
Pour *descendre d'un demi ton*, les deux Tons étant majeurs.



Ces deux Exemples peuvent aussi se terminer dans le mode mineur

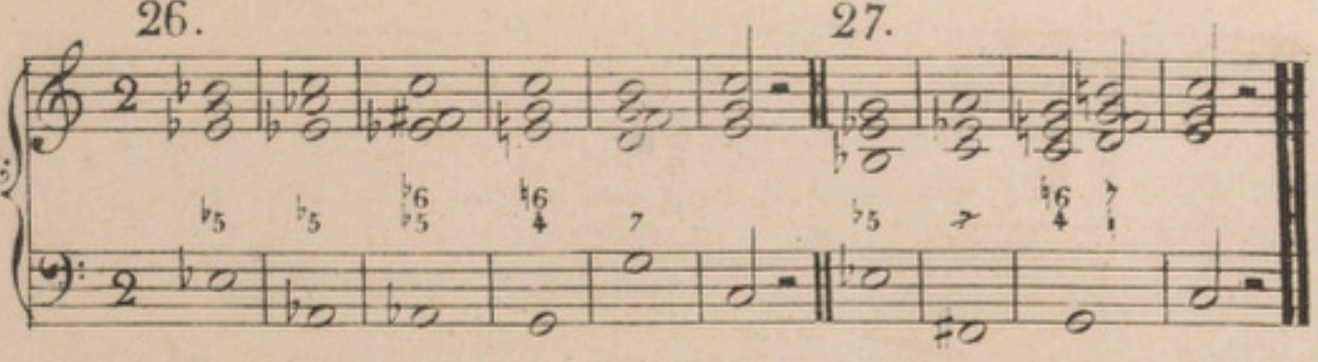
23. 24. 25.

Pour *monter d'une Tierce mineure;* les deux Tons etant majeurs.



26. 27.

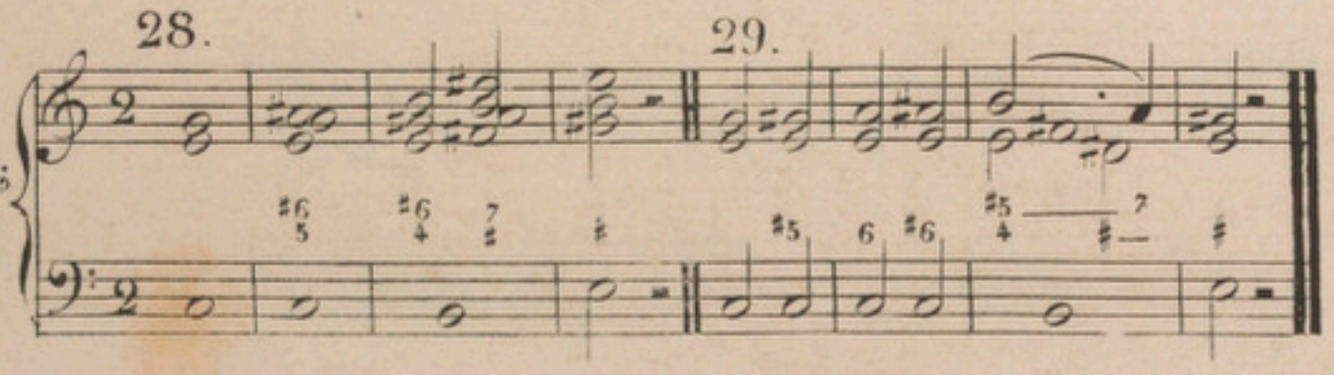
Pour *descendre d'une Tierce mineure;* les deux Tons étant majeurs.



Ces deux Exemples peuvent aussi se terminer dans le mode mineur, en bémolisant l'accord de QUARTE et SIXTE.

28. 29.

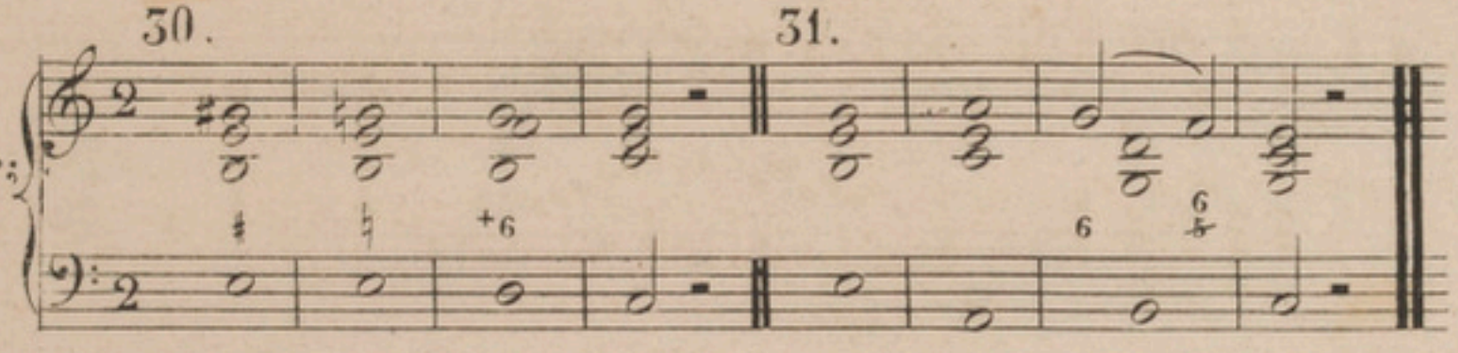
Pour *monter d'une Tierce majeure;* les deux Tons étant majeurs.



La dernière mesure peut se terminer par l'ACCORD PARFAIT mineur.

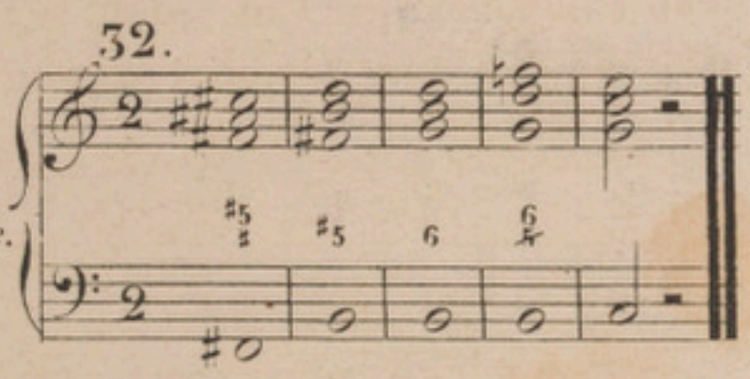
30. 31.

Pour *descendre d'une Tierce majeure;* les deux Tons étant majeurs.



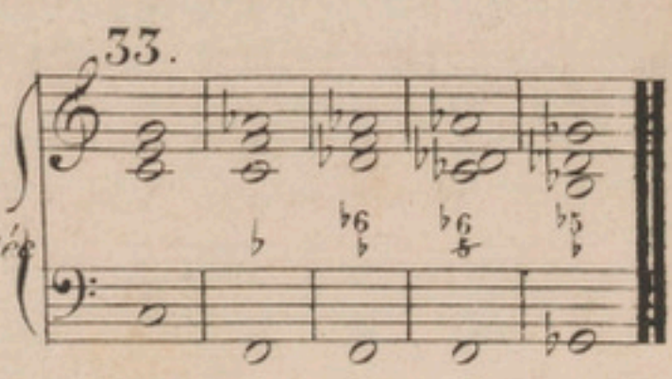
32.

Pour *monter l'une Quinte diminuée.*



33.

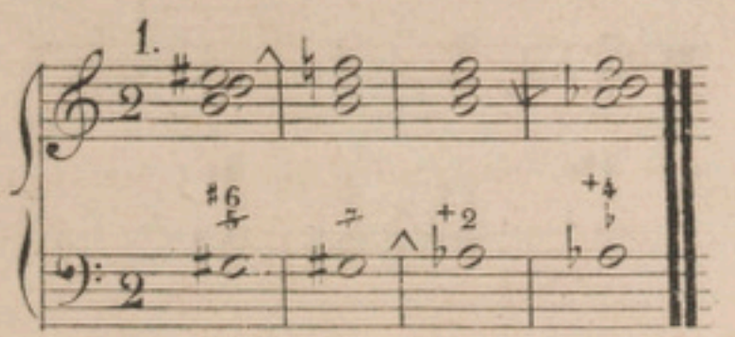
Pour *descendre d'une Quarte augmentée.*



Moyens de *Transitions* par l'ENHARMONIE, en employant les Accords de SEPTIÈME DIMINUÉE, de SEPTIÈME DOMINANTE, et de quelques uns de leurs Renversemens.

1.

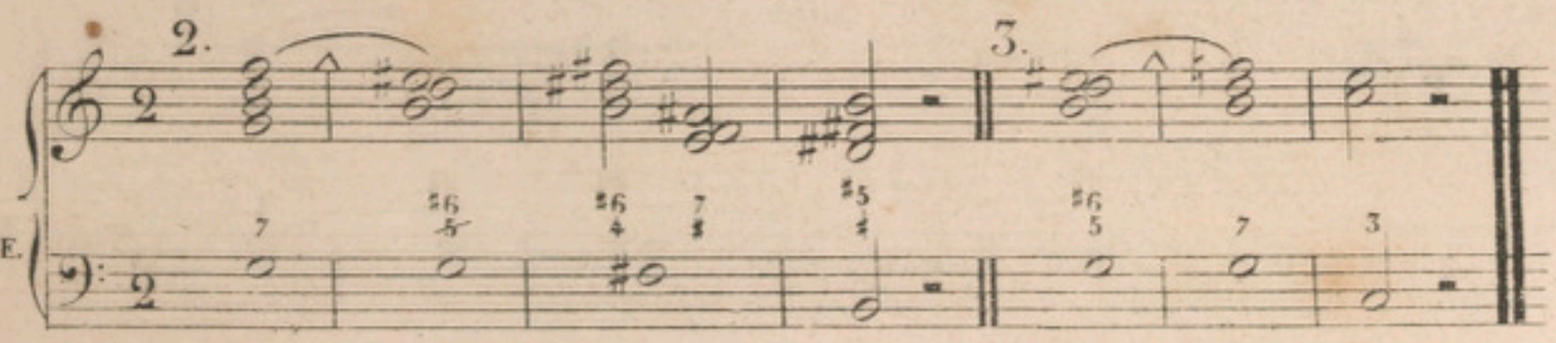
EXEMPLE sur la SEPTIÈME DIMINUÉE.



Ces quatre accords sont, sur le Piano, Synonimes pour l'oreille, mais ils différent dans la manière dont ils sont amenés, et leur résolution amène des Modulations différentes.

2. 3.

EXEMPLE sur la SEPTIÈME DOMINANTE.



L'Exercice suivant renferme de nombreux Exemples des diverses manières d'employer les notes Enharmoniques.

Andantino

(1) Le *Do* est une Appoggiature de *Si*.

L'article des Modulations serait inépuisable, si l'on voulait indiquer toutes les ressources qu'elles peuvent offrir au Compositeur. J'aime à espérer que ce Chapitre aura fait comprendre aux Eléves la plupart des moyens qu'on peut employer pour bien moduler. Je les engage à se bien familiariser avec tous les Exemples ci-dessus, en les transposant dans divers Tons. L'analyse raisonnée qu'ils feront ensuite des ouvrages des Grands Maîtres, leur fera acquérir ce qui leur manquerait encore à cet égard.

CHAPITRE XI.

DES IMITATIONS.

§ I. On nomme *Imitation* une sorte de répetition, à une ou plusieurs mesures de distance, et quelquefois aussi à une demie-mesure, d'une phrase ou trait de chant de courte durée, soit en les reproduisant avec plus ou moins d'exactitude dans une autre partie, soit en imitant seulement leur dessin, ou valeurs de notes; cette derniere maniere se nomme *Imitation libre* ou *Imitation de mouvement*. La premiere peut se diviser en deux espèces: l'*Imitation réelle* qui consiste dans la reproduction plus exacte d'une phrase d'une, deux ou quatre mesures au plus, qu'on peut interrompre à volonté, et l'*Imitation serée* qui est la répétition continue et rigoureuse d'un morceau entier, à une ou deux mesures de distance. Cette derniere espèce se nomme Canon.

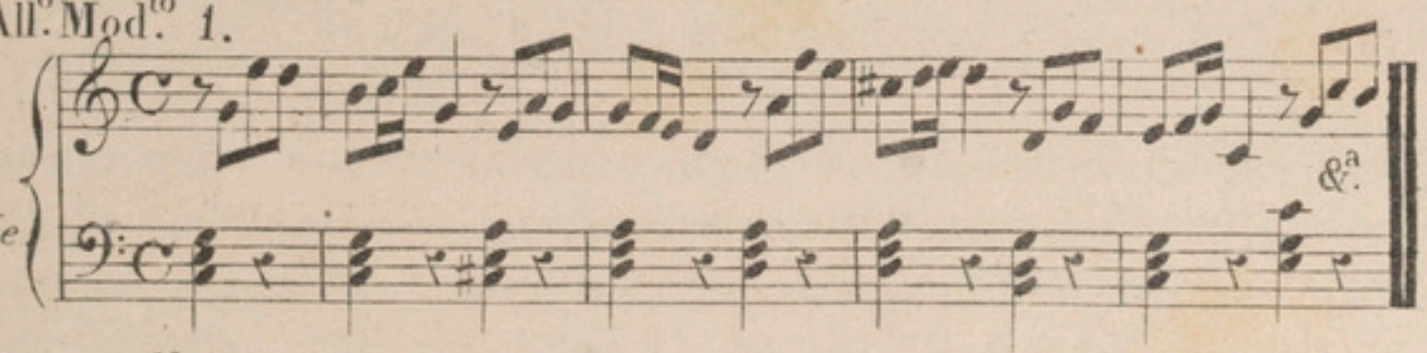
Les Imitations peuvent se pratiquer à tous les intervalles inférieurs ou supérieurs de la Gamme. Elles peuvent donc avoir lieu à la *Seconde*, à la *Tierce*, &a. Elles se font plus fréquemment à la *Quarte*, à la *Quinte*, et surtout à l'*Octave*.

Une Imitation produit un meilleur effet en la commencant après un silence d'une ou deux mesures, et en la plaçant, soit dans le motif d'un morceau, soit dans l'une de ses phrases les plus saillantes. Elle peut se faire par mouvement semblable ou par mouvement contraire.

§ II. L'*Imitation de mouvement* ou de *valeurs de Notes* seulement peut avoir lieu, soit dans la même partie, soit dans le dialogue de plusieurs parties. Ce genre d'Imitation est une espèce de suite ou de réponse à un premier membre de phrase musicale, dont on ne reproduit que le Rhytme, et qu'on devine souvent après avoir entendu celui-ci, parcequ'elles en forment une conséquence ou un développement naturel.

Lorsque la *Phrase à imiter* est heureusement choisie, les Imitations libres ou réelles qu'on peut en tirer, et qu'on fait entendre successivement dans toutes les parties, forment souvent les principaux matériaux de la facture d'un morceau entier. Les Symphonies et les Quatuors d'*Haydn*, de *Mozart*, de *Beethoven*, les Quintetti de *Reicha*, &a (1) en offrent de fréquens Exemples.

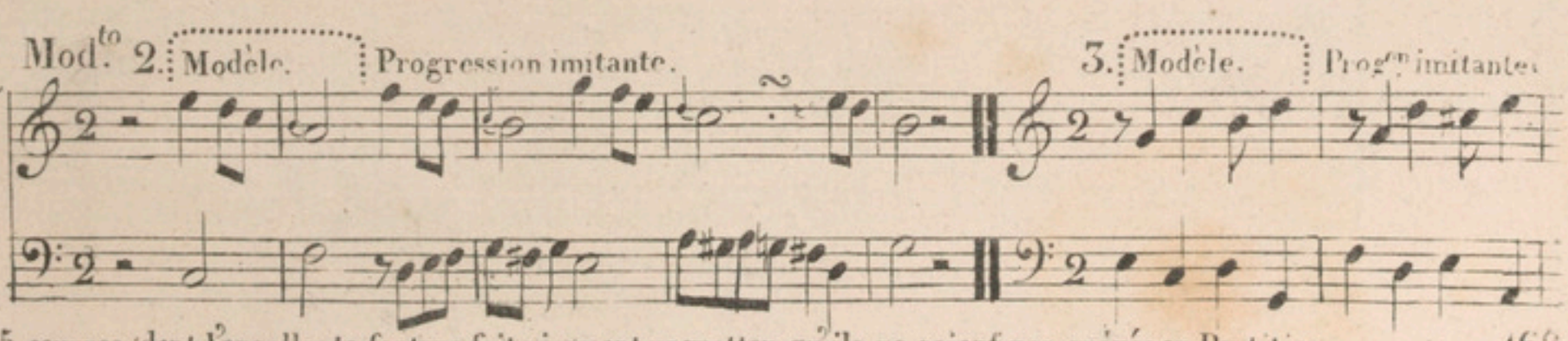
All.o Mod.to 1.



IMITATIONS DE MOUVEMENT *dans la même partie*

Ce genre d'Imitations libres est susceptible de se prolonger à l'infini.

Les Trois N.os suivans, quoiqu'étant du même genre, peuvent être considérés comme *Progression* plus régulière de la meme idée Mélodique. La 1.ere phrase est un *Modèle* dont on suit l'imitation dans les mesures suivantes. Les Elèves feront bien de s'exercer à écrire de semblables Imitations d'une petite phrase quelconque. Ce travail sera une utile préparation au Chapitre XII sur les MARCHES d'HARMONIE



IMITATIONS DE MOUVEMENT *dans la même partie.*

(1) Il en oublié 5 oeuvres, dont l'excellente facture fait vivement regretter qu'ils ne soient pas gravés en Partition.

4. Modèle. Progression imitante.

Imitations de Mouvement à deux parties.

All.^o 1. Imitations de valeurs de Notes seulement. And.^te 2.

§ III. *L'imitation* proprement dite diffère de la précédente en ce qu'elle exige une reproduction plus exacte, non seulement des valeurs de Notes, mais aussi de leur dessin et de leurs Intervalles. Cependant, comme tout ce qu'on nomme Imitation ne doit pas avoir la régularité rigoureuse d'un Canon, il est permis de modifier quelquefois les Intervalles, et de changer le mode d'Imitation, lorsqu'on écrit à plus de deux parties.

Imitations à deux parties

1. Phrase à imiter. Imit.^on à la 2.^de supérieure. Autre Phrase à imiter.

Mod.^to Imit.^on à l'Octave. Imit.^on à l'Octave. Imit.^on à l'Octave.

Idem à la Quarte supérieure.

2. Imit.^on à la 4.^te supérieure. 3. Phrase à imiter.

Phrase à imiter. Imit.^on à la 2.^de inférieure.

Dans les deux Exemples suivans, les Imitations se font successivement à tous les Intervalles. Elles sont souvent interrompues par une ou plusieurs mesures d'Harmonie simple qui amènent une nouvelle Phrase à imiter dans les autres parties. On remarquera aussi que ces diverses Imitations entrent après une ou plusieurs mesures, ou avec l'un des tems de la 1.^ere mesure: ce qui rend l'Imitation plus serrée, et améliore son effet.

Imitations à trois parties.

4. Phrase à imiter. Imit.^on à la 3.^ce inférieure. Phrase à imiter.

Imit.^on à la 4.^te supérieure. Imit.^on à la 4.^te inférieure.

Imit.^on à l'Octave.

. Phrase primitive.

Imit.on à la 5te. inférieure.

Ici l'Imit.on est interrompue.

Prog.on imitante, de la mesure précedte.

Ici l'Imit.on est interrompue.

Imit.on à la 5te. Inférieure.

Nouvelle Phrase à imiter.

Imit.on à la 6te. supérieure.

Imit.on à la 6te. supérieure.

Ici l'Imit.on est terminée.

Prog.on imitante de la mesure précédente.

Imit.on à la 5te. infre. Id. à la 5te. infre. Id. à la 5te. infre.

IMITATIONS *quatre parties.*

5.

Imit.on à la 4te. supre.

Imit.on à l'Octave. Id à l'Octave.

Imit.on à la 5te. supre.

Ici l'Imit.on est interrompue.

(1)

Imit.on à la 4te. supre.

Imit.on à la 4te. infre.

nouvelle phrase à imiter.

Imit.on à la 3e.

(2)

Phrase à imiter.

nouvelle phrase à imiter.

Imit.on à la 7me. infre.

(3)

Id. à l'Octave.

nouvelle phrase à imiter.

nouvelle phrase à imiter.

Id. à la 4te. Supre. Id. à la 4te. Supre.

Ici l'Imit.on est interrompue.

Imit.on à l'unisson.

Id. à la 3e. infre.

Imit.on à la 2de. infre.

Id. à la 7me. Infre. Id. à la 7me. Infre.

Imit.on à la 5te. Infre.

(1) Ici l'Imitation se fait entre la Basse et la premiere partie.
(2) Ici elle a lieu entre la troisième et la seconde partie.
(3) Ici elle a lieu entre la premiere partie et la Basse.

L'imitation sévère est, comme je l'ai dit, la répétition exacte et rigoureuse d'une phrase musicale que fait entendre dans une autre partie, une ou plusieurs mesures après. Cette reproduction de la phrase précédente doit toujours être continuée sans interruption jusques la fin du morceau, en employant exactement les mêmes valeurs de Notes, le même dessin et les mêmes intervalles. Ce genre d'Imitation se nomme *Canon*, et peut se pratiquer sur tous les dégres de la Gamme, c'est-à-dire à la *Seconde* supérieure ou inférieure, à la *Tierce*, à la *Quarte* &ª.

Cet article n'étant point du ressort d'un Traité d'Harmonie, je renverrai, pour de plus longs détails, au Traité de Haute Composition de *Reicha*, et aux Traités de Contrepoint et Fugue de *Cherubini* et de *Fétis*.

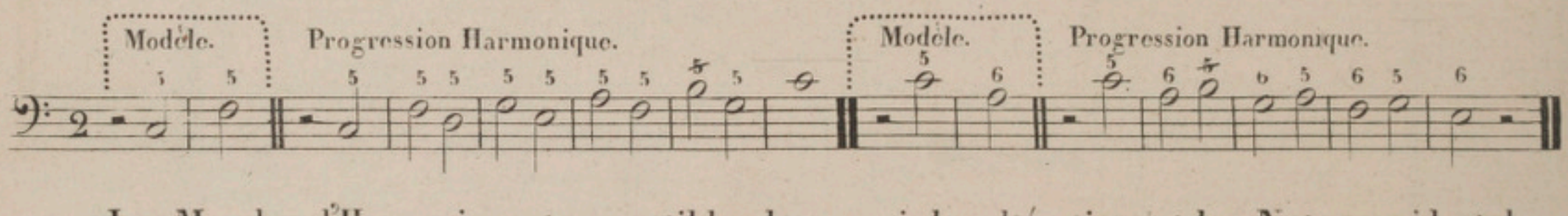
CHAPITRE XII.

Des Progressions ou Marches d'Harmonie.

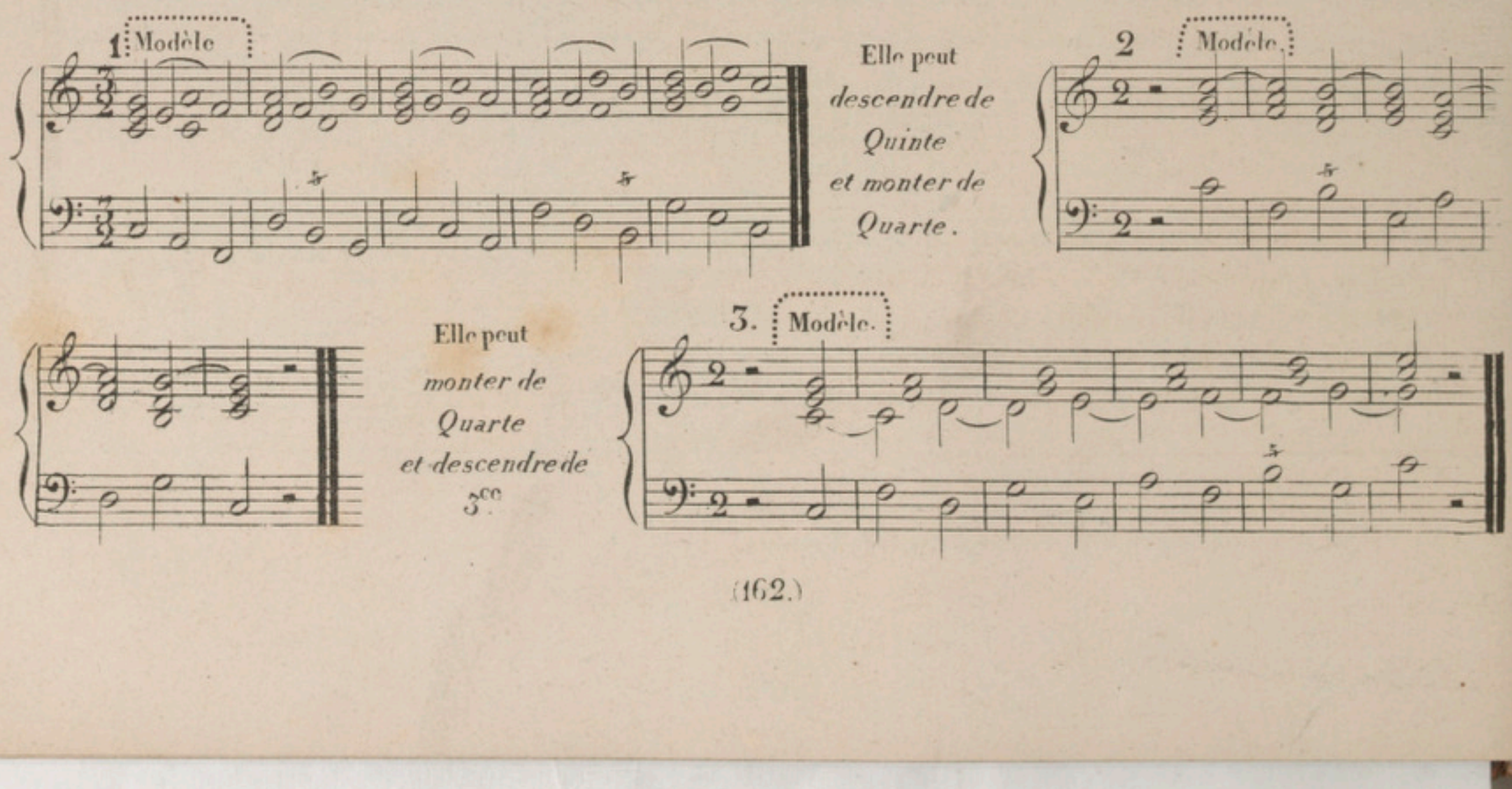
On nomme ainsi une série plus ou moins longue du même choix d'accords, procédant d'une manière régulière, et dont la Basse marche par un mouvement d'intervalles qui, une fois adopté, se suit jusques la conclusion de la phrase musicale. C'est donc une sorte de dessin figuré, répercuté soit dans la Basse, soit dans les parties, soit simultanément, dont les premières mesures sont le modèle. On suit ce modèle dans les mesures suivantes, en employant les mêmes figures de Notes, les mêmes intervalles et le même enchaînement d'accords.

Dans les marches d'Harmonie, la Basse et toutes les parties doivent monter ou descendre à la fois selon l'imitation du modèle adopté.

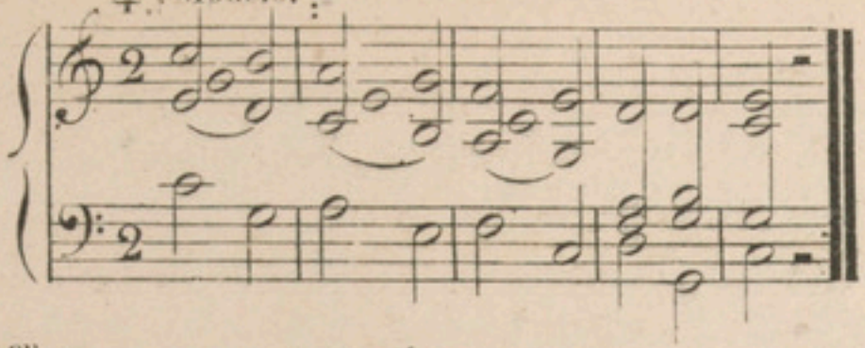
EXEMPLES.



Les Marches d'Harmonie sont susceptibles de recevoir les altérations et les Notes accidentelles, lorsque leur suite a cette régularité que commande l'emploi des Progressions. Il y en a de deux sortes: celles qui modulent dans d'autres tons, et celles dont l'enchaînement d'accords reste toujours dans le ton où elles ont été commencées.

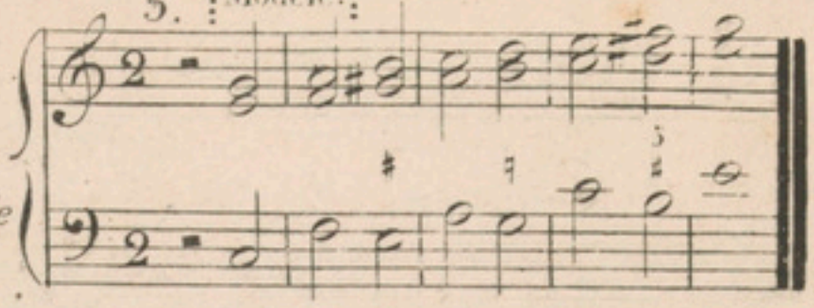
Chaque accord, soit par lui même, soit par son mélange avec un autre, peut produire diverses marches Harmoniques. En voici les principales, en passant successivement en revue tous les accords dont on a parlé, et en déterminant le mouvement de la Basse. Dans l'Accord parfait, la Basse peut *descendre par Tierces majeures et mineures tour à tour*, ou *monter par Sixtes Id.*

Elle peut *descendre de Quarte et monter de Seconde.*

4. Modèle.



Elle peut *monter de Quarte et descendre de Seconde.*

5. Modèle.



Le 1.er *Renversement* de l'ACCORD PARFAIT ne peut présenter qu'une série de Sixtes marchant par mouvement droit; mais, lorsqu'il alterne avec son générateur, il en résulte diverses progressions Harmoniques d'un effet très doux.

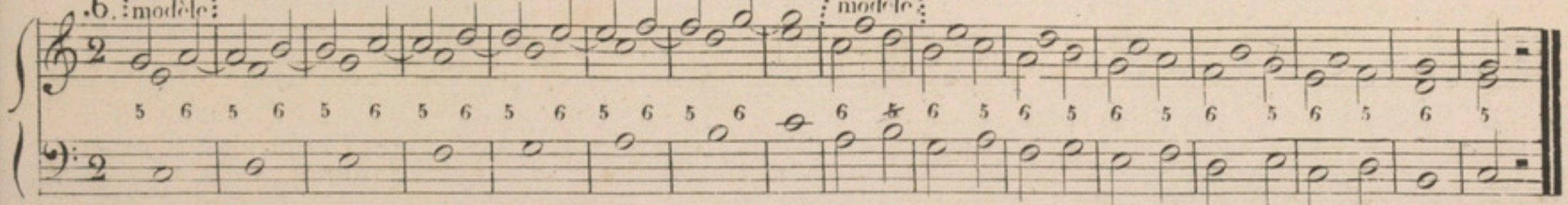
Progression de SIXTES et d'ACCORDS PARFAITS.

Gamme ascendante où les Quintes sont préparées par la Sixte.

6. modèle.

7. Même préparation, la Basse *montant de 2.de et descendant de 5.te*

modèle.

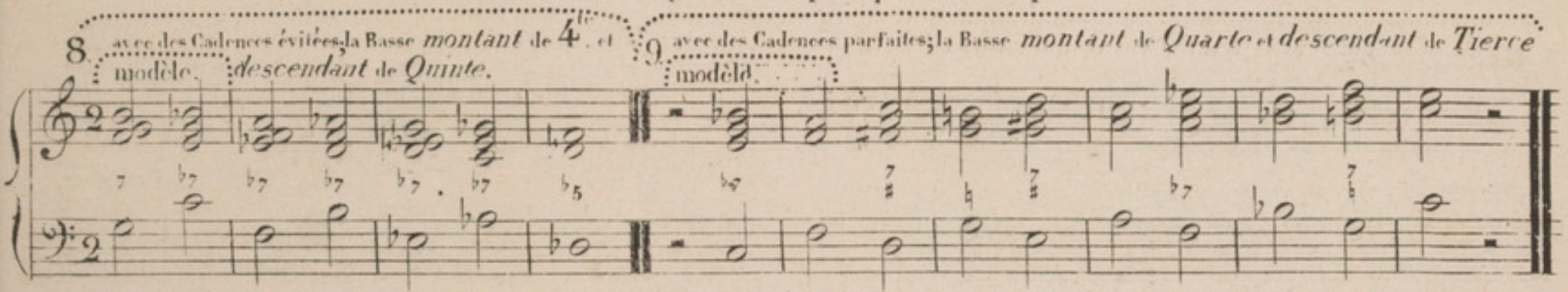


Le 2.d *Renversement* de l'ACCORD PARFAIT ne peut donner lieu à aucune progression d'Harmonie. L'accord fondamental de SEPTIÈME DOMINANTE ne s'emploie guère comme progression, qu'étant mélangé avec d'autres accords de SEPTIÈME. En voici cependant quelques Exemples:

8. avec des Cadences évitées, la Basse *montant* de 4.te et *descendant* de *Quinte.*

modèle.

9. avec des Cadences parfaites; la Basse *montant* de *Quarte* et *descendant* de *Tierce*

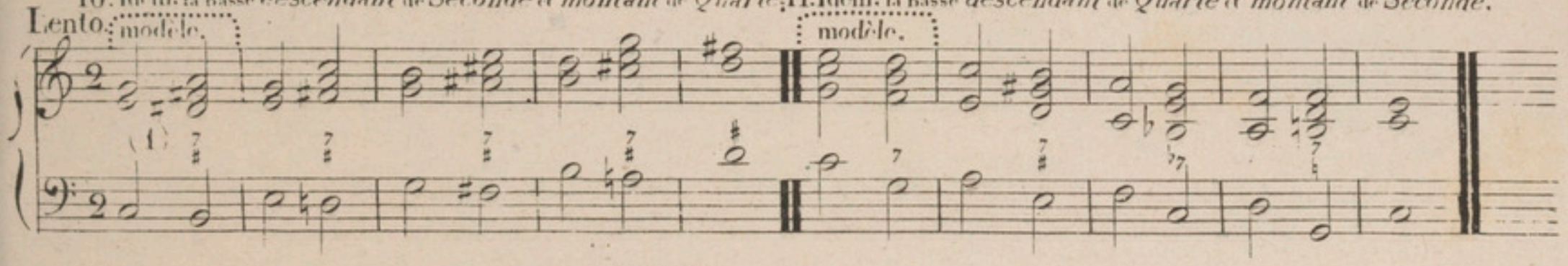
modèle.

10. Idem. La Basse *descendant* de *Seconde* et *montant* de *Quarte*

11. Idem. La Basse *descendant* de *Quarte* et *montant* de *Seconde.*

Lento.

modèle.

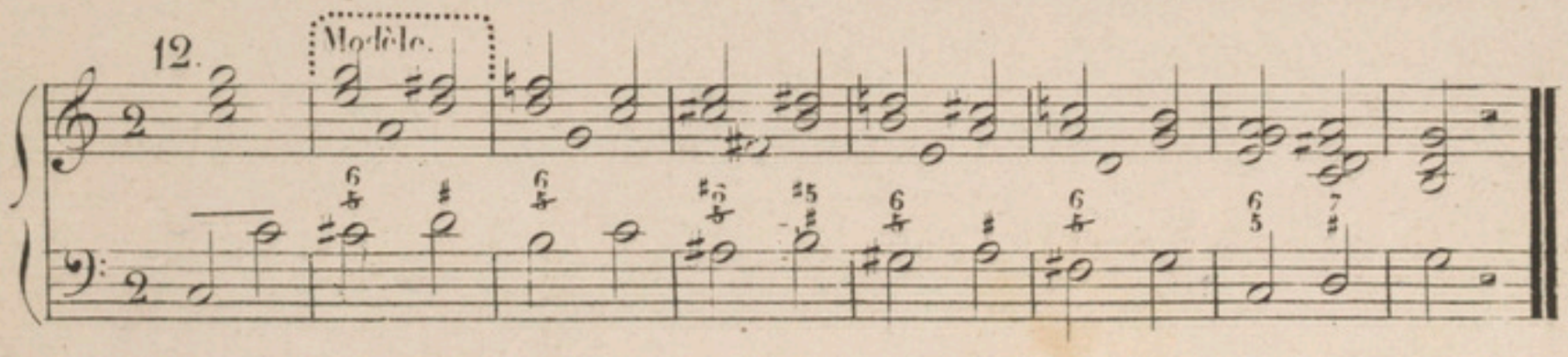
modèle.



Progression du 1.er *Renversement* de l'Accord de SEPTIÈME DOMINANTE introduisant de nouvelles Notes sensibles.

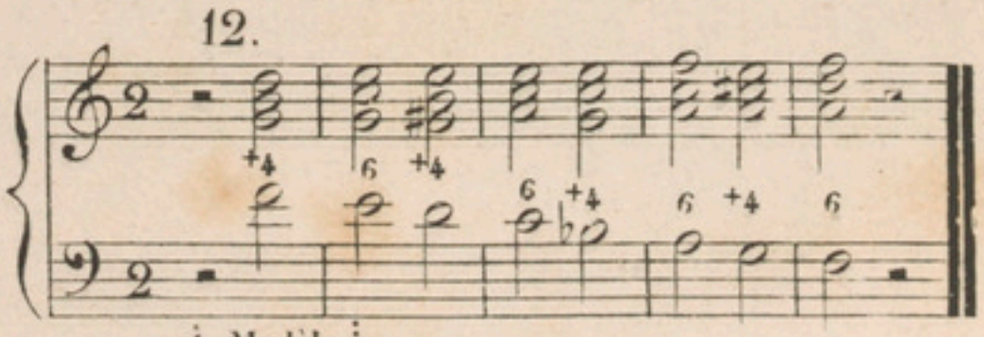
12.

Modèle.



Le 2.d *Renversement* serait d'un effet trop vague; mais on peut employer le 3.ème selon l'Exemple suivant. Il est à remarquer que la Basse seule y est traitée comme progression d'Harmonie, et que les autres parties sont écrites comme un Accompagnement ordinaire.

12.

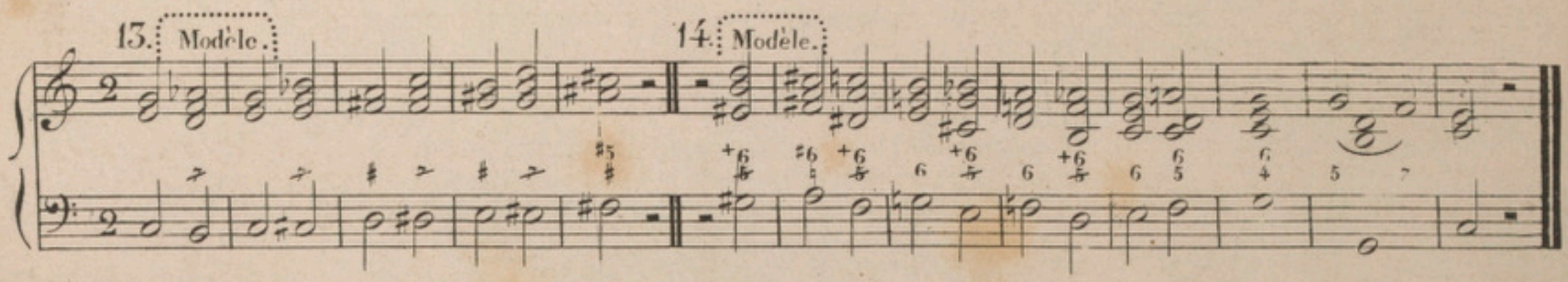


Modèle.

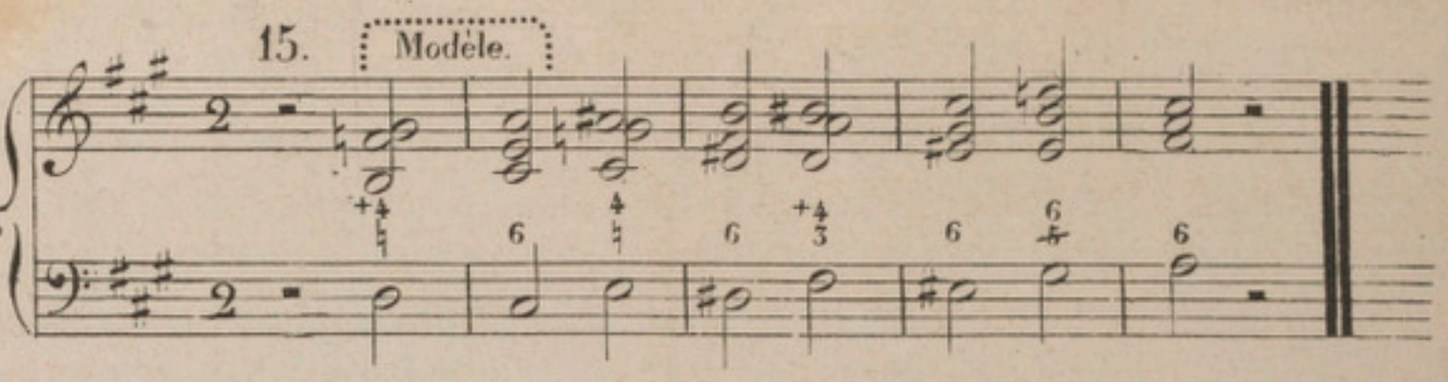
(1) Ces deux derniers Exemples ne sont pas exempts de dureté; leur effet sera préférable en y employant l'ACCORD PARFAIT, partout où la progression se fait par l'accord de SEPTIÈME DOMINANTE.

L'accord de SEPTIÈME SENSIBLE et ses trois *renversemens* ne donnent lieu à des marches Harmoniques qu'etant mélangés avec d'autres accords de SEPTIEME.

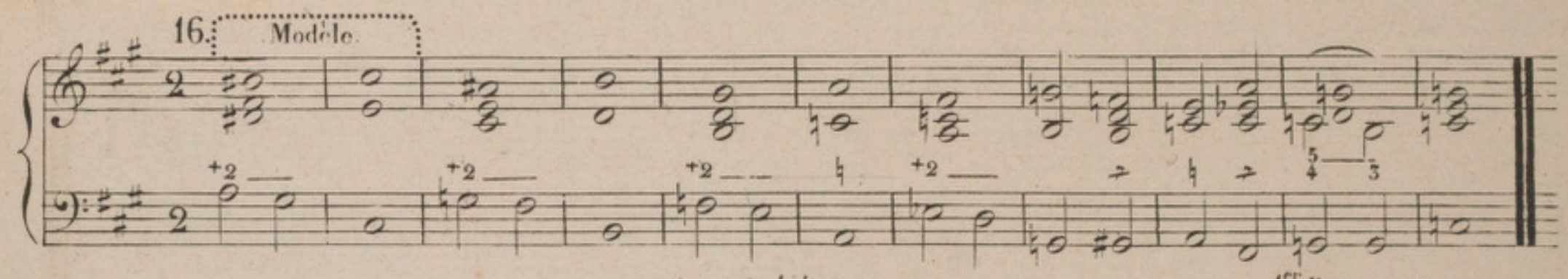
Progression *ascendante* de l'accord de SEPTIÈME DIMINUÉE et de l'ACCORD PARFAIT, et *descendante* avec le 1^er^ *Renversement* de SEPTIÉME DIMINUÉE.

13. Modèle. 14. Modèle.

Progression *ascendante* du 2^d^. *Renversement* de SEPTIÈME DIMINUÉE, et *descendante* du 3^ème^ *Renversement*.

15. Modèle.



16. Modèle.

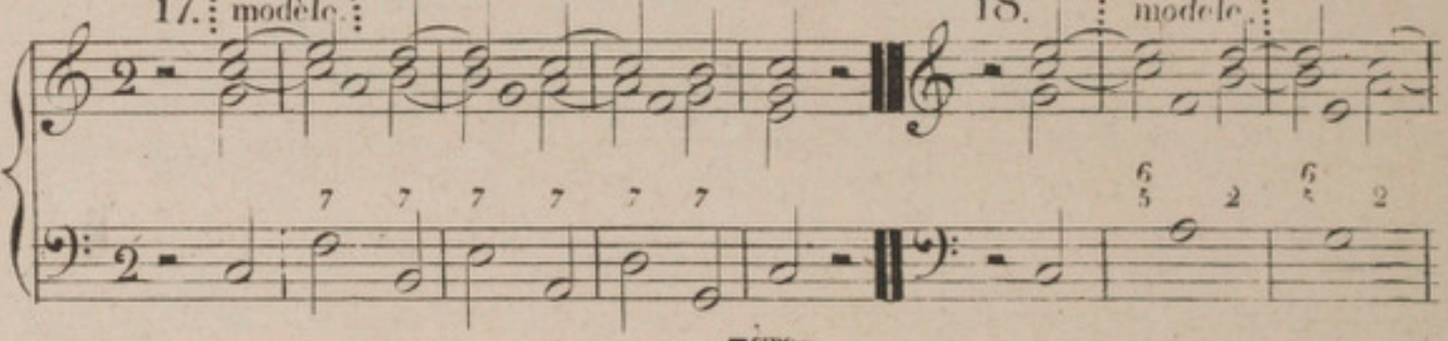


Accord générateur. 1^er^ *Renversement*.

Progression de SEPTIÈME MAJEURE, selon son enchaînement régulier avec les accords de SEPTIÈMES DOMINANTE, SENSIBLE, et MINEURE.

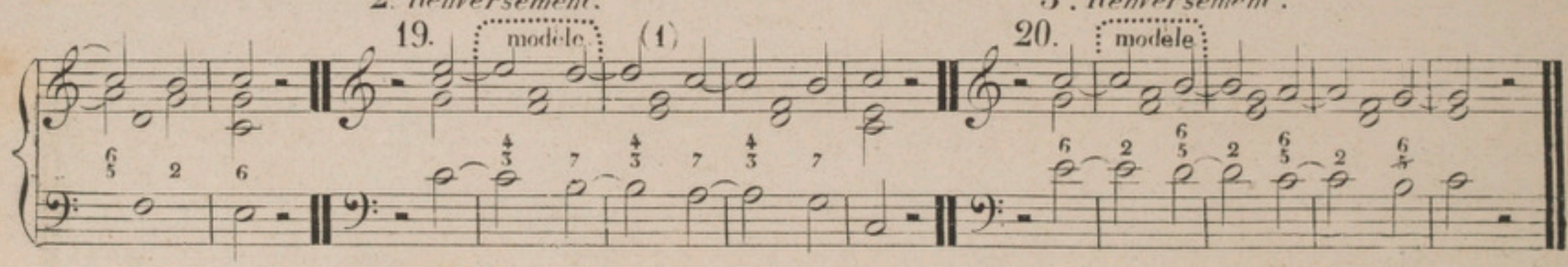
Idem, de leurs trois *Renversemens*.

17. modèle. 18. modèle.



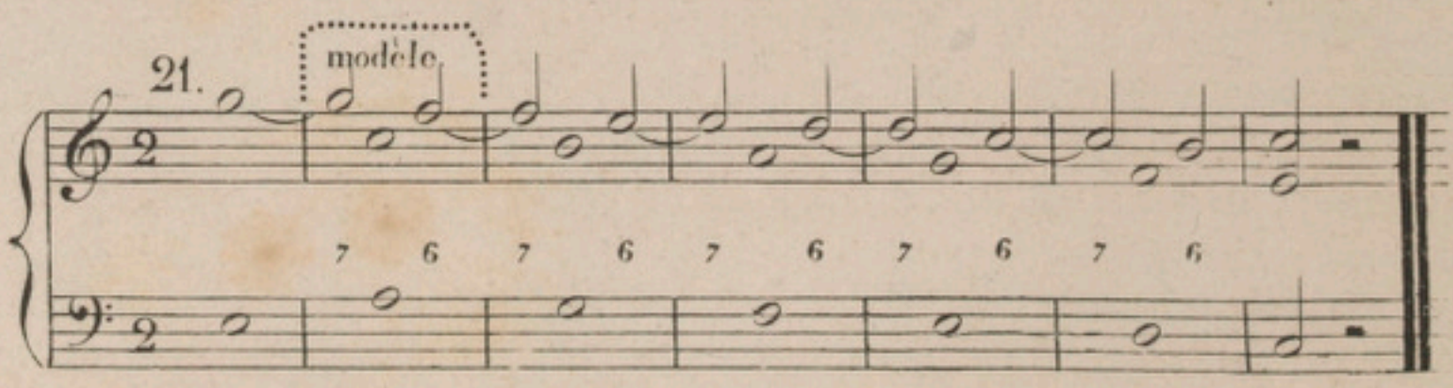
2^d^. *Renversement*. 3^ème^. *Renversement*.

19. modèle. (1) 20. modèle



Progression *descendante* de SEPTIEME et SIXTE

21. modèle.



(1) La progression de ce 2^d^. *Renversement* n'est presque point usitée, à cause de la dureté produite par les Quartes qui s'y trouvent à chaque mesure.

22. Modèle.

Idem

ascendante.

25. Modèle.

Progression de QUINTE et SIXTE. avec des *altérations.*

24. Modèle.

Progression de SEPTIÈME et SIXTE avec des *Notes de passage*

(1)

Autre Idem.

25. Modèle.

26. Modèle.

Progression de QUARTE et QUINTE.

27. Modèle.

La même avec des *Notes de passage.*

28. Modèle.

Autre Progression Idem.

29. Modèle.

La même avec des *Notes de passage.*

(1) Ici, le Modèle, à la Basse, commence par un accord de SIXTE, comme préparation.

30. Modèle.

Progression de NEUVIÈME *retardant l'*OCTAVE

31. Modèle.

La même, avec des *Notes de passage.*

Autre Progression de NEUVIÈME, la Basse *descendant* de QUARTE et *montant* de SECONDE.

32. Modèle.

33. Modèle.

Progression de NEUVIÈME et de SIXTE et QUINTE DIMINUÉE.

34. Modèle.

Progression de QUARTE et QUINTE et de NEUVIÈME.

35. Modèle.

Progression de NEUVIÈME avec des *Notes de passage* et une *Basse figurée.*

DOUBLES SUSPENSIONS.

36. Modèle.

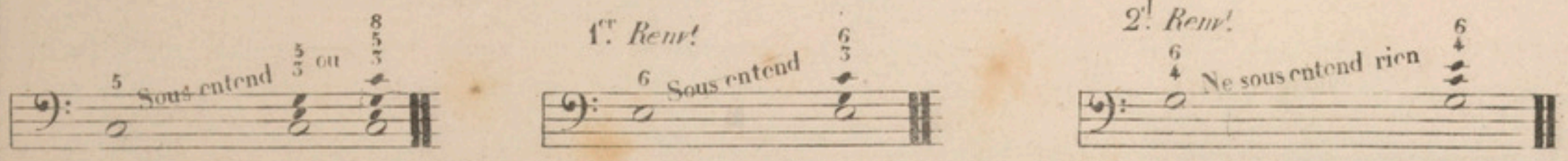
Progression de NEUVIÈME et QUARTE.

CHAPITRE XIII

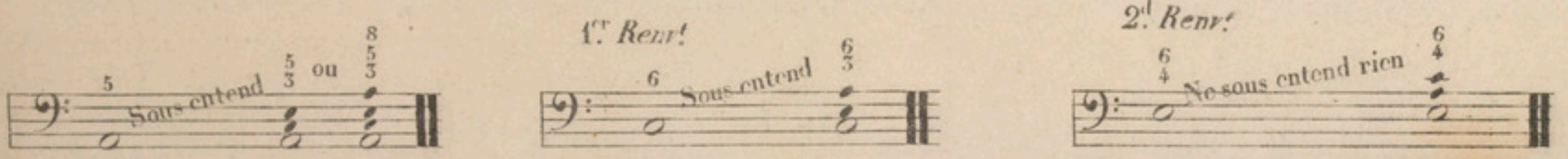
Récapitulation de la MANIÈRE de CHIFFRER la BASSE. Observations sur quelques FORMULES d'ACCOMPAGNEMENT.

TABLEAU GÉNÉRAL DES ACCORDS, selon leur ordre dans ce TRAITÉ, où l'on a désigné ceux dont les chiffres indicatifs sous entendent d'autres chiffres ou intervalles à ajouter.

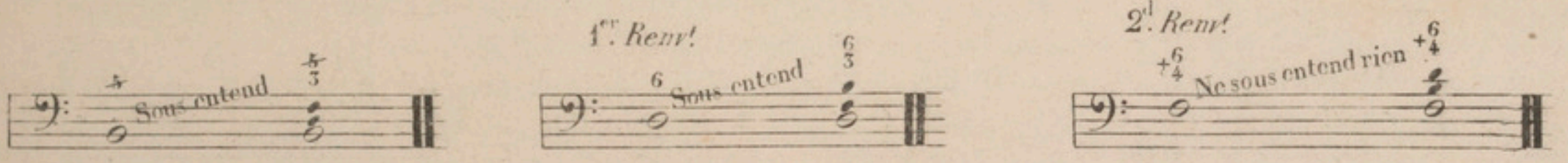
ACCORD PARFAIT MAJEUR et ses deux *Renversemens*.



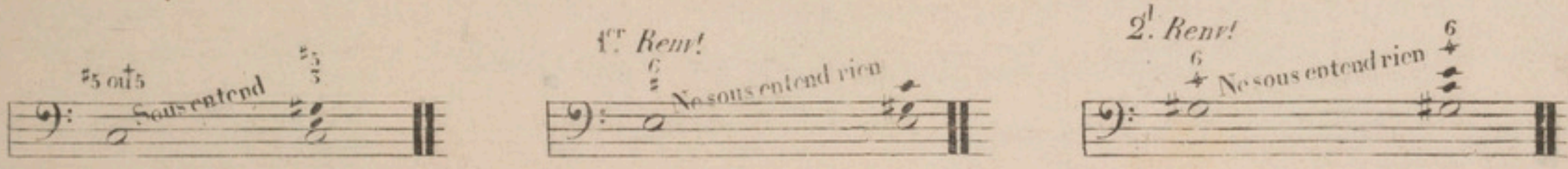
ACCORD PARFAIT MINEUR et ses deux *Renversemens*.



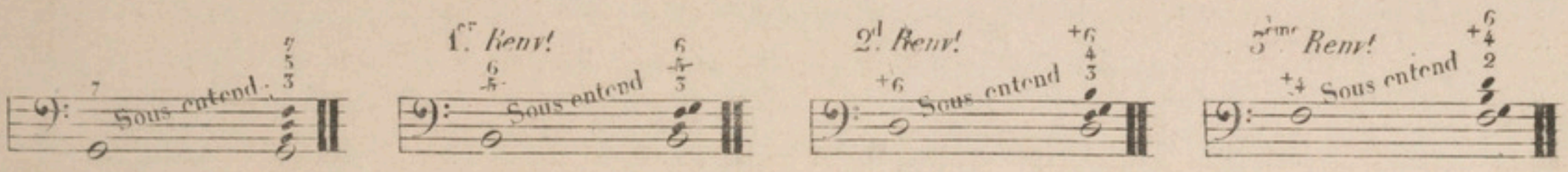
ACCORD de QUINTE DIMINUÉE et ses deux *Renversemens*.



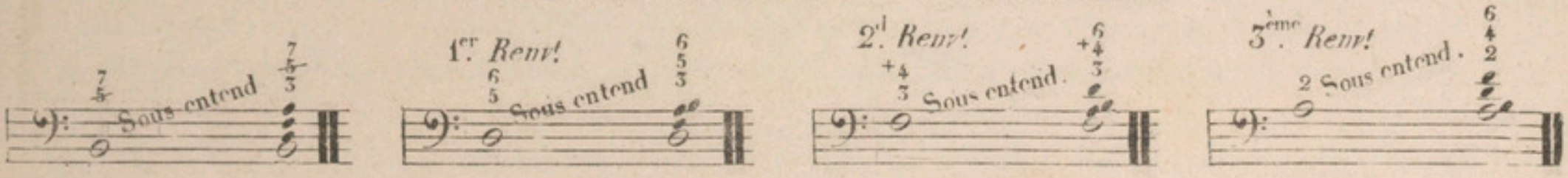
ACCORD de QUINTE AUGMENTÉE et ses deux *Renversemens*.



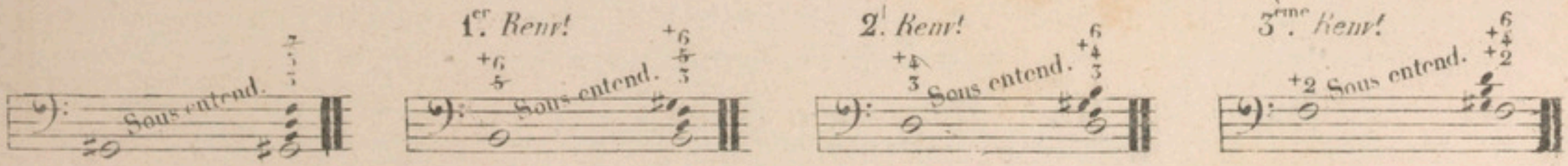
ACCORD de SEPTIÈME DOMINANTE et ses Trois *Renversemens*.

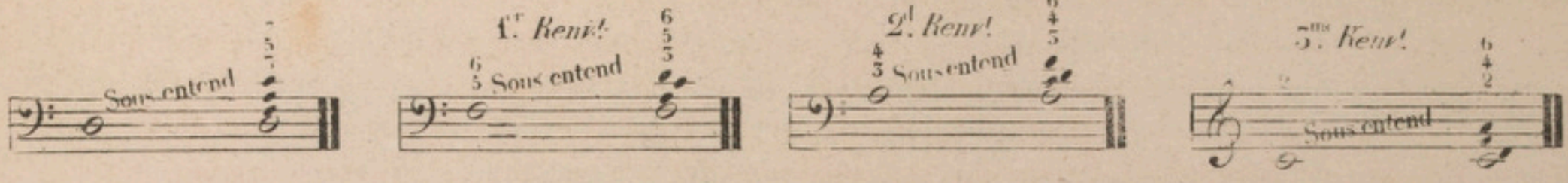


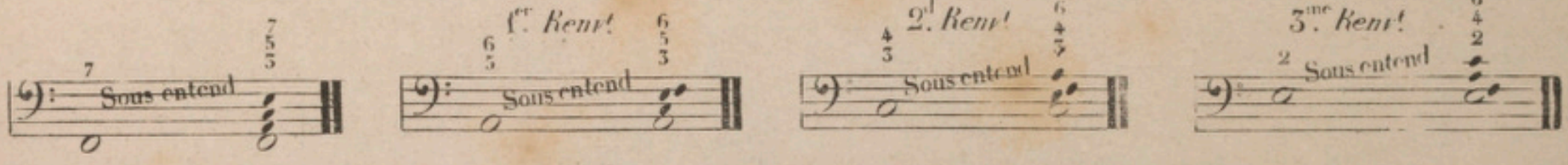
ACCORD de SEPTIÈME SENSIBLE et ses Trois *Renversemens*.



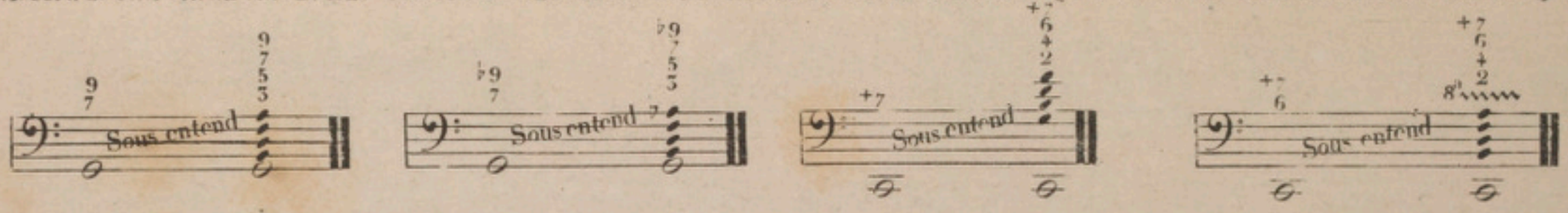
ACCORD de SEPTIÈME DIMINUÉE et ses Trois *Renversemens*.



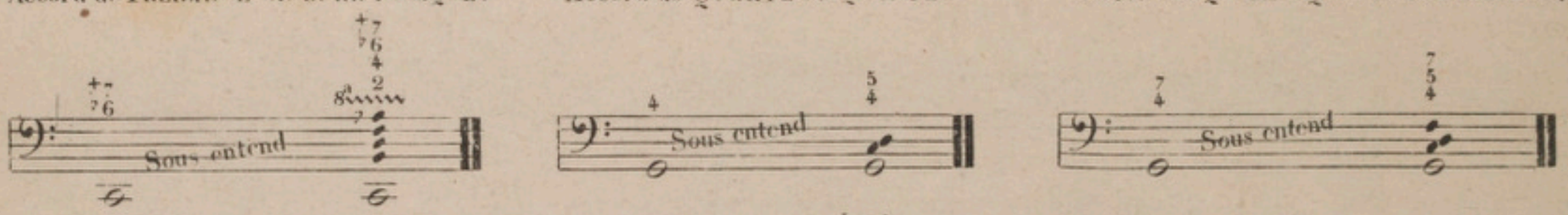
ACCORD de SEPTIEME MINEURE et ses Trois *Renversemens*.

ACCORD de SEPTIEME MAJEURE et ses Trois *Renversemens*.



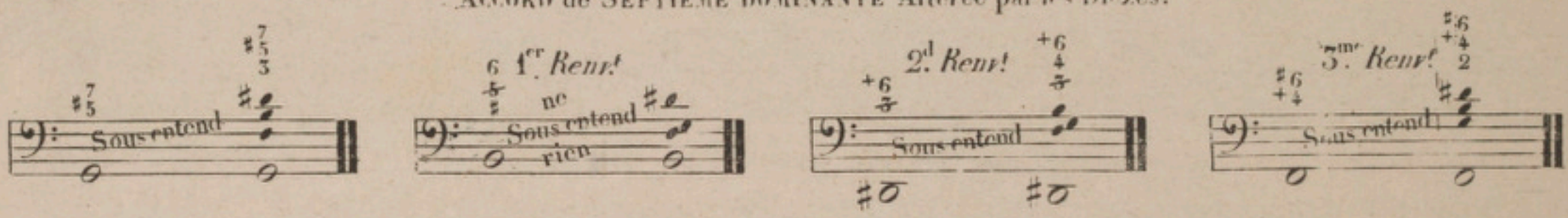
Accord de NEUVIEME MAJEURE. Accord de NEUVIEME MINEURE. Accord de ONZIEME TONIQUE. Accord de TREIZIEME MAJEURE TONIQUE

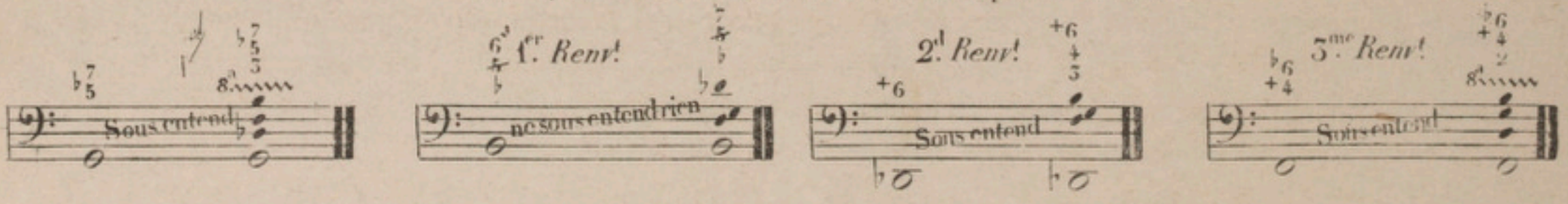


Accord de TREIZIEME MINEURE TONIQUE. Accord de QUARTE et QUINTE. Accord de QUARTE QUINTE et SEPTIÈME.

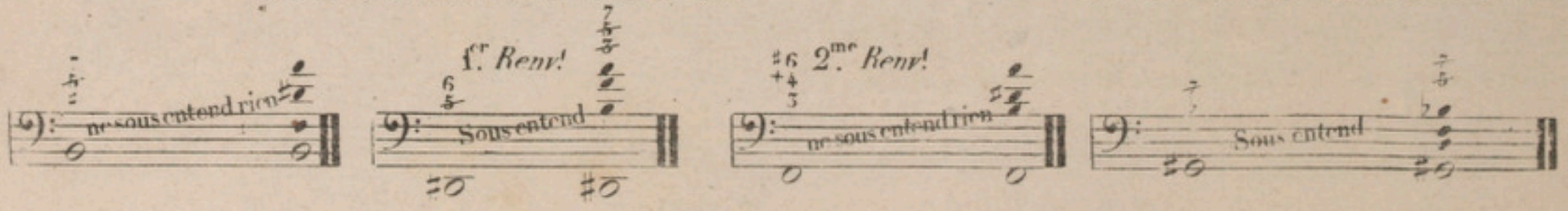


ACCORDS ALTERÉS.

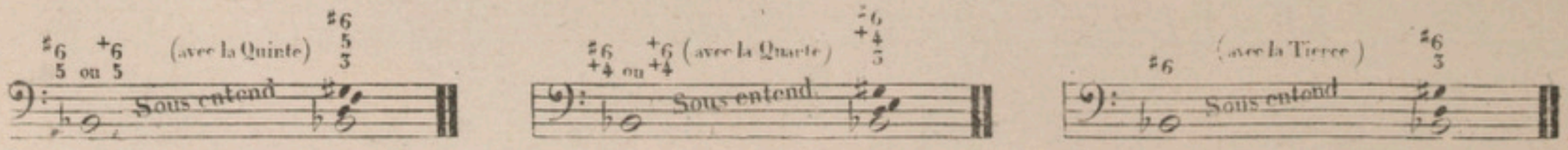
ACCORD de SEPTIÈME DOMINANTE Altérée par les Diézes.

ACCORD de SEPTIEME DOMINANTE Altérée par les Bémols



ACCORD de SEPTIÈME SENSIBLE altérée. ACCORD de SEPTIÈME DIMINUÉE Altérée



ACCORD de SIXTE Augmentée



Une Basse Chiffrée n'est que *l'abbréviation d'un Accompagnement* qui serait écrit pour le Piano. Un bon Accompagnateur doit donc apporter à son exécution tout le soin et l'intelligence nécessaires pour s'identifier avec le style et le caractère de la musique qu'il accompagne.

Il y a des morceaux qui seraient insignifians, si on les accompagnait par de simples accords plaqués, comme il est d'usage de le faire pour les Solfèges. C'est à l'Accompagnateur à discerner qu'elle est la formule, le dessin, la batterie ou l'arpège qui leur est le plus convenable, et à prendre, de la main droite, telle ou telle position qui, tantôt laisse le chanteur parfaitement à l'aise, tantôt se rapproche de la voix pour la guider et la soutenir dans les intonations élevées ou difficiles. On sentira que les Exemples résultant de ces observations seraient très longs et incomplets si j'essayais de les donner ici; c'est pourquoi je renvoie, sur ce point, aux *Vocalises* de ma Méthode complète de chant, Op: 40, et de mes 24 Vocalises *composées pour les Concours du Conservatoire*, Op: 42. J'ai fait mon possible pour en écrire les Accompagnemens de Piano dans les véritables proportions qui conviennent aux divers Styles du Chant. Quand on aura examiné leur facture avec réflexion, on en fera aisément l'application à tout ce qui peut concerner la manière de bien accompagner la Basse Chiffrée. Les savans ouvrages de *Clari*, *Marcello*, *Sala*, *Fenaroli* offriront aux Elèves une excellente Etude de perfectionnement dans cet Art.

CHAPITRE XIV.

De l'Accompagnement de la Partition.

§I. Un Compositeur, lorsqu'il écrit pour l'Orchestre, peut avoir à sa disposition cinq parties d'Instrumens à cordes, (1.er 2.d *Violon*, *Alto*, *Violoncelle* et *Contrebasse*) ce qu'on nomme le *Quatuor* ou le *Quintette*, selon que ces deux derniers Instrumens ont une partie commune ou différente. Les parties d'Instrumens à vent qu'il peut employer sont au nombre de Seize, savoir: 2 *Flûtes*, 2 *Hautbois*, 2 *Clarinettes*, 2 *Cors*, 2 *Bassons*, 3 *Trombones*, 1 *Ophicléide*, 1 *Cor Anglais*, une *petite Flûte*. Tantôt le Quatuor ou les Instrumens à vent sont employés seuls, tantôt on les réunit dans un *Tutti* général. Souvent une partie de l'Orchestre n'est qu'accompagnante, tandis qu'un ou plusieurs Instrumens exécutent des *Solo* ou dialogues *Soli*, ainsi que de petites Phrases qui procèdent par *Imitations* ou dessin figuré, et qui sont les ornemens de la mélodie Instrumentale. &. &.

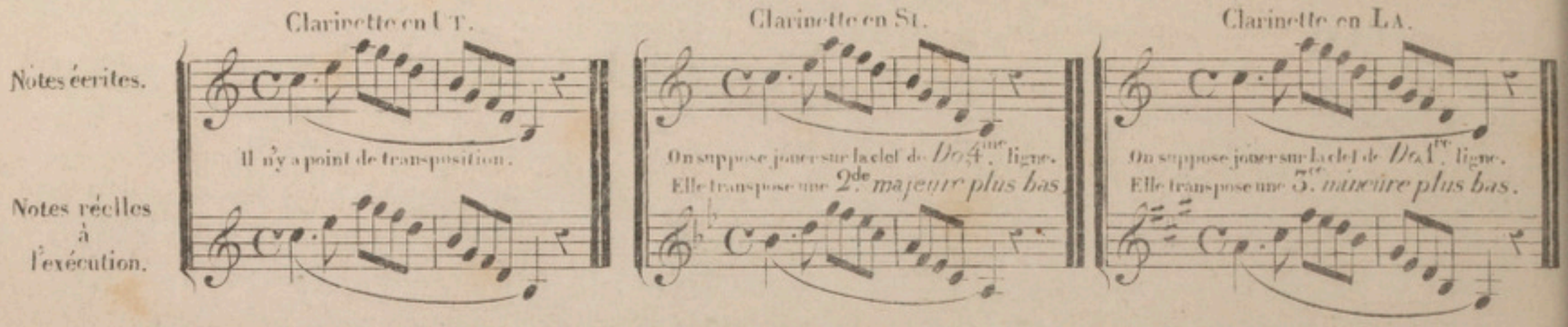
Il s'agit donc, en accompagnant la Partition, de rendre ces divers effets sur le Piano, en leur faisant subir la modification que les limites et le genre d'effets de cet Instrument rendent indispensables. Pour y réussir, il est préalablement nécessaire d'être d'une certaine force d'exécution sur le Piano, et de bien connaître l'Harmonie, les diverses clefs sur lesquelles s'écrivent les Instrumens, et avoir l'habitude de la Transposition. (1)

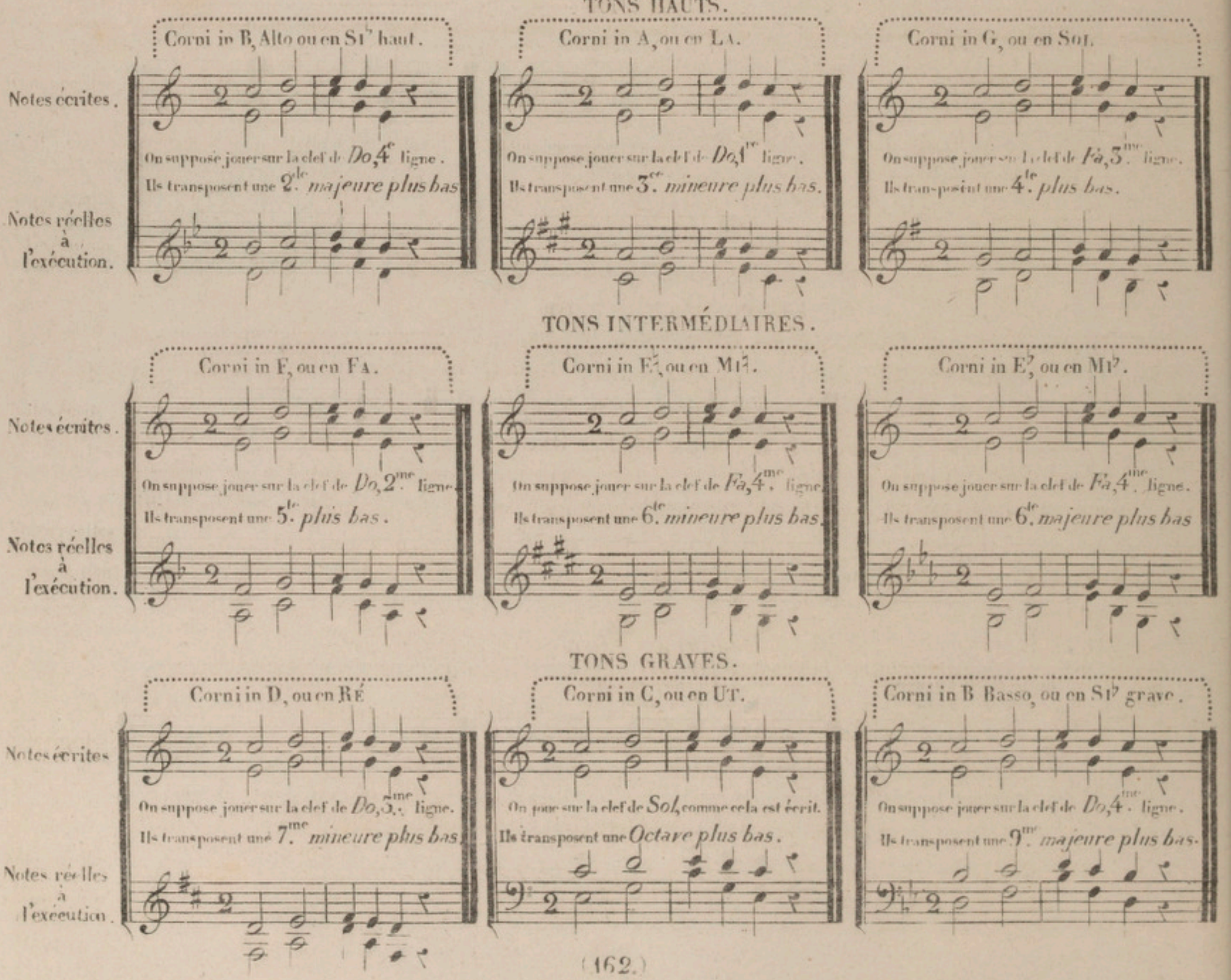
Les nombreuses Partitions des Grands Maîtres présentent, pour l'accompagnement, une foule de cas différens, et assez difficiles à rendre sur le Piano. On sentira que les bornes de ce Traité ne peuvent comporter à cet égard que des réflexions générales. On peut les résumer dans les règles suivantes: 1.° Analyser rapidement ce qui appartient à l'*Harmonie* et à la *Mélodie*; réduire dans la main gauche, sous la forme d'accords plaqués ou de batteries ou d'arpèges, tout ce qui est du ressort de la première, en ayant soin de mettre toujours au grave la note qui fait une bonne Basse, et mettre dans la main droite tout ce qui est *Chant* ou *dessins figurés*. 2.° Lorsqu'il y a une ou plusieurs voix chantantes, et que l'accompagnement est simple, les notes de la Basse se frappent de la main gauche, et la droite exécute les batteries qui sont ordinairement aux Violons et à l'Alto. 3.° Lorsque l'Instrumentation est compliquée, il faut transporter dans les deux mains tous les effets qui sont exécutables. 4.° Quand il y a impossibilité d'exprimer à la fois plusieurs dessins figurés ou dialogués, il faut savoir discerner ceux qui ont le plus d'importance dans l'effet général, et abandonner les autres. 5.° Les notes tenues, les répétitions vives et prolongées des mêmes notes en doubles croches s'expriment par diverses batteries ou arpèges tirés de l'accord même.

(1) Dans la 2.de *partie* de mes Solfèges ou *Méthode de Musique*, Op: 27, 6.me Edition, après l'étude de toutes les diverses Clefs et l'indication de leur Diapazon, on trouvera, Page 224, un Chapitre sur la Transposition, où de nombreux Exemples indiquent la manière de Transposer un ou deux Tons plus hauts ou plus bas, par l'emploi supposé de telle ou telle clef.

II. Des INSTRUMENS A VENT.

Quelques uns des Instrumens à vent ne s'écrivent point selon les Notes réelles qu'on leur fait exécuter; tels sont les CLARINETTES, les CORS, les TROMPETTES et le COR ANGLAIS.

Il y a trois sortes principales de CLARINETTES employées dans l'Orchestre, savoir: la Clarinette en *Ut* qui joue les Notes telles qu'elles sont écrites; la Clarinette en *Si* qui joue ces mêmes Notes un ton plus bas; et la Clarinette en *La* qui les transpose d'une Tierce mineure plus bas. En voici les Exemples.

Les CORS s'écrivent toujours sur la clef de *Sol*, et dans le ton apparent de *Do* majeur; mais au moyen de coulisses de rechange adaptées à l'Instrument, ils sont susceptibles de rendre tous les tons majeurs et mineurs, selon les bonnes Notes qu'on peut y employer. Les exemples suivans feront connaître la manière d'indiquer les divers tons du Cor, et l'effet réel qu'ils produisent par la Transposition.



La Trompette s'écrit sur la clef de *Sol*, et toujours dans le ton d'*Ut* majeur. Elle transpose, comme le Cor, en supposant jouer sur une autre clef, selon l'indication du ton qui se trouve en tête du morceau, tel que : *Trompette in C, in D, in G, in E, ou E♭, in F, in A bas, in B bas.* Les Exemples donnés ci-dessus, pour les Cors en différens tons, peuvent être applicables à la transposition des Trompettes.

Le Cor anglais joue dans tous les tons, et transpose une Quinte plus bas lorsqu'on l'écrit sur la clef de *Sol*. On suppose alors jouer sur la clef d'*Ut*, seconde ligne. Quelques Auteurs l'écrivent sur cette dernière clef, alors il n'y a plus de transposition.

§ III. Les réflexions ci-dessus suffiront pour donner une idée générale de la manière de bien accompagner la Partition. J'aurais désiré les développer en choisissant un Air de l'un de nos Grands Maîtres, mais il eût été difficile d'obtenir des Editeurs qui en ont la propriété la permission de le graver. J'ai donc été forcé de m'arrêter à un morceau de ma Composition qui d'ailleurs, renferme, dans son instrumentation, la plupart des cas qui donnent lieu aux observations ci-dessus. J'y ai ajouté quelques *Nota* qui en feront mieux comprendre l'application.

Je ne saurais trop recommander aux Elèves de lire souvent, et d'analiser les Partitions des Compositeurs célèbres de toutes les Ecoles. Cette excellente étude ne peut manquer d'exercer une heureuse influence sur leur organisation musicale, et sur le perfectionnement du talent qu'ils auront acquis dans la Science de l'Harmonie et de la Haute Composition.

CONSEILS

Sur le Travail Ultérieur des Élèves.

Parvenu à ce point de ses Etudes d'Harmonie, l'Elève doit avoir compris tous les préceptes de cette Science, et il doit les posséder assez pour en faire l'application à ses propres essais en Composition. J'ai cru ne devoir pas continuer d'écrire de nouveaux Exercices, ainsi que leur Corrigé, au delà du N.° 83, qui traite des *Notes de passage*, et j'ai pensé que de nombreux Exemples seraient suffisans pour expliquer tout ce qui y fait suite dans ce Traité; mais j'engage l'Elève studieux à créer lui même de courtes Leçons spéciales sur ce qui fait l'objet de chacun de ces Exemples. Il cherchera donc à y employer fréquemment et successivement les diverses *Cadences Harmoniques*, les *Notes de passage*, les *Appoggiatures*, les *Syncopes* et la *Pédale*, en observant les règles prescrites dans les Paragraphes et les Exemples qui y ont rapport. Il écrira avec soin, de la même manière, des *Leçons* sur les divers moyens de *Modulation*, sur les diverses espèces d'*Imitations* et sur les *Marches* ou *Progressions d'Harmonie*.

Ayant ainsi terminé toute la partie Scholastique de l'*Art d'écrire*, l'Elève devra s'essayer dans quelque genre de Composition Vocale ou Instrumentale, et analogue à son génie musical; car l'imagination a aussi besoin d'être fréquemment exercée, et la faculté de créer et d'écrire ses idées avec rectitude et aisance ne s'acquiert que par une longue pratique de l'Art si difficile de la Composition.

Air de SOPRANO, dans l'Opera de LA LYRE ENCHANTÉE, musique d'A. de GARAUDE

(N.° Cet Air se vend séparément 4.ᵗ 50.)

Allegro.

Récitatif.

Flauti

Oboi.

Coi flauti.

Clarinetti.

Corni in G

Fagotti.

Violini.

Col.ᵒ V.ᵒ 1.ᵒ

Alto.

Récitatif.

URANIE.

Elève et fils du Dieu que le Pinde ré-vè-re, lorsque tout vous in-

Basso.

Allegro.

Récitatif.

PIANO-FORTE

Lento.

Dol

vite aux concerts d'Apol - - lon,

pourquoi cher-cher dans ce val - lon, et le si - len - ce et le mis - tè - re?

V.ᵗᵒ soli.

All.o vivace

Récit

All.o vivace. . Récit

prenez un vol plus glo-ri - - -eux venez

unis

All.o vivace. Récit

Fl: Oboi Clar. Cors et Fag: comptent. All.o Moderato.

lire avec moi dans le secret des Dieux. chan-tez, Li-nus, les faveurs écla-tan-tes du

All.o Moderato.

(1) Cet effet doit être abandonné pour donner la preférence à la phrase du premier violon.

Flauti

Oboi.

Clarinetti.

Corni in G.

Fagotti.

Solo

Solo

Dieu qui bril-le aux yeux de l'uni-vers. di gne frè - - - -re d'O-

phée à nos le - çons sa - van - tes ilans - - sez vos ac - cens, et pei- -

Cres

Cres

Cres

Cres

(1) Il faut simplifier cette batterie en doubles croches, qui serait difficile à mettre ensemble, et qui ferait confusion avec les dessins figures des instrumens à vent.

(2) Les notes qui forment sixtes, au 2ᵈ Cor, se confondant avec la main gauche, il vaut mieux les faire en Tierces.

(3) Pour plus de clarte et de progression dans les effets, il est préférable de ne faire entrer le mouvement de doubles croches que six mesures plus tard.

unis.

gnez dans vos vers des Ti-tans renver - sés la fureur mena - çan - - te et la rage ex - pi -

Marcato

ran - - - te du ser-pent qui souillait les airs!

1) Ce trait, qui, dans les Bassons, concourt à rendre l'expression des paroles, ferait peu d'effet comme basse unique; il est preferable de l'abandonner, et de continuer le même genre de batterie.

Fl compte

Oboe Solo

Clar. Corni et Fag. comptent.

tez, Li-nus, les fa-veurs é-cla-tan-tes du Dieu qui brille aux yeux de l'u-ni-vers

Dol

Flauti.

Solo

Clar:

Corni

Fagotti.

(1)

chan- -tez, Li- -nus, les fa- -veurs é- -cla- -

(1) Même observation que ci-dessus (2) Idem.

Solo

Dolce

Solo

Pizz

Pizz

Pizz

tan - - tes du Dieu qui bril - le aux yeux de l'u-ni-vers chan - tez, Li - nus, les fa-

Cres

Pizz

Dol

Dol

Arco

Cres poco a poco

Arco

Cres poco a poco

f Arco

Cres poco a poco

veurs é - - cla-tan-tes du Dieu qui brille aux yeux de l'uni-vers aux

Arco

Cres poco a poco

Cres poco a poco

yeux de l'u.ni_-vers, aux yeux de l'u.ni_-vers, aux yeux

Col Vo 1o

Col Vo 1o

de l'u_ni.vers

(1) Dans les ritournelles finales, il faut donner la preférence à un genre de batterie qui comporte simultanément une bonne basse fondamentale et un effet de force. Cette batterie doit être assez simple pour ne pas accroître la complication des dessins figurés qui se font avec la main droite

SECONDE PARTIE.

CORRIGÉ des PARTIMENTI ou EXERCICES D'ACCOMPAGNEMENT.

Je sais qu'on peut faire plusieurs objections sur ce titre et sur le but qu'il doit atteindre l'élève peut, en effet, commencer à écrire les EXERCICES contenus dans la PREMIÈRE PARTIE de ce TRAITÉ, en prenant, à son choix, l'une des trois POSITIONS de l'accord, indiquées page 9, et dès lors, si cette position n'est point celle que j'ai prise dans ce CORRIGÉ, son objet principal est manqué.

Je ne me suis point dissimulé ce que cette objection a de spécieux ; mais s'il est vrai que mes intentions ne puissent être complettement remplies, mon travail aura du moins un but d'utilité que je vais développer.

Lorsque les Elèves pourront étudier l'HARMONIE, sous la direction d'un maître habile, celui ci corrigera les EXERCICES D'ACCOMPAGNEMENT, au fur et à mesure qu'ils auront été écrits, et selon la position de l'accord qu'on aura choisi. Dans ce cas, ce CORRIGÉ devient superflu. Mais, dans le cours de mes fréquens voyages dans les Départemens, j'ai souvent remarqué que, dans beaucoup de villes, les Amateurs et les Artistes qui ne possèdent aucune notion de l'Harmonie, et qui désireraient en acquérir de plus ou moins approfondies, sont dans l'impossibilité de se livrer à cette étude, faute d'un Maître quelconque, qui soit capable de les guider dans leur travail.

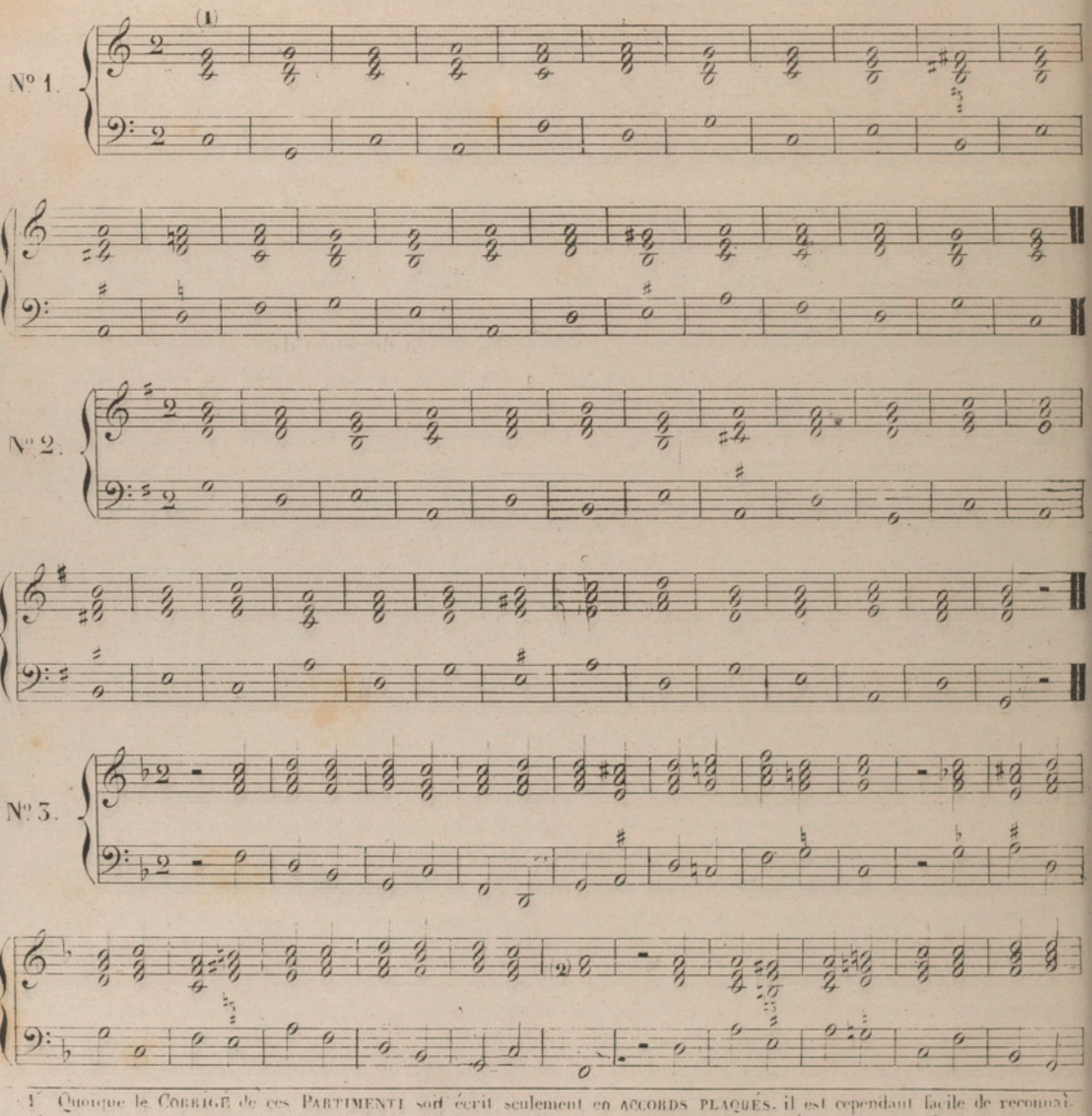
C'est spécialement pour cette classe d'Élèves que ce TRAITÉ, et surtout ce CORRIGÉ sont écrits. Je n'ai certes point le charlatanisme de prétendre qu'avec leur seul secours, et sans maître, on pourra devenir, en peu de tems, un excellent Harmoniste. Mais, entre *ignorer* et *très bien savoir*, il existe des degrés à l'infini ; et j'aime à espérer que la classe d'Élèves précitée me saura quelque gré d'avoir cherché à suppléer, autant que possible, à l'absence d'un bon maître. Voici d'ailleurs la manière d'employer utilement ce CORRIGÉ.

J'ai dit, page 9, qu'en écrivant ces PARTIMENTI, il faut éviter de faire sauter les parties au delà de deux degrés supérieurs ou inférieurs, sauf les cas d'exceptions que j'ai signalés. Il faudra donc, avant de commencer à écrire un Exercice, voir dans le CORRIGÉ, 1° s'il est écrit à trois ou à quatre parties ; 2 quelle est la position adoptée dans la 1re mesure du même Exercice, et continuer à l'écrire ainsi, en s'écartant le moins possible de cette position, laquelle devra se retrouver presque toujours la même à la fin de l'exercice. En observant d'ailleurs toutes les règles indiquées pour éviter les fautes de deux octaves ou deux quintes de suite, celles pour la bonne résolution des dissonnances et des notes sensibles, etc, il est très probable qu'on se rencontrera avec la manière dont ce CORRIGÉ est écrit, sauf quelques exceptions peu importantes. D'ailleurs, dans beaucoup de cas, la position à choisir est loin d'être facultative ; elle est souvent de rigueur, soit pour la préparation des SUSPENSIONS, soit pour opérer un meilleur enchaînement des accords. L'Élève comparera et analisera ensuite la leçon qu'il aura écrite, et celle du CORRIGÉ. Cet examen attentif lui fera discerner les mesures où les différences de manière d'écrire sont des fautes veritables, et celles ou ces différences deviennent insignifiantes, ou peuvent être tolérées.

Lorsqu'il aura opéré un tel travail sur tous les PARTIMENTI de ce TRAITÉ, il devra neces-

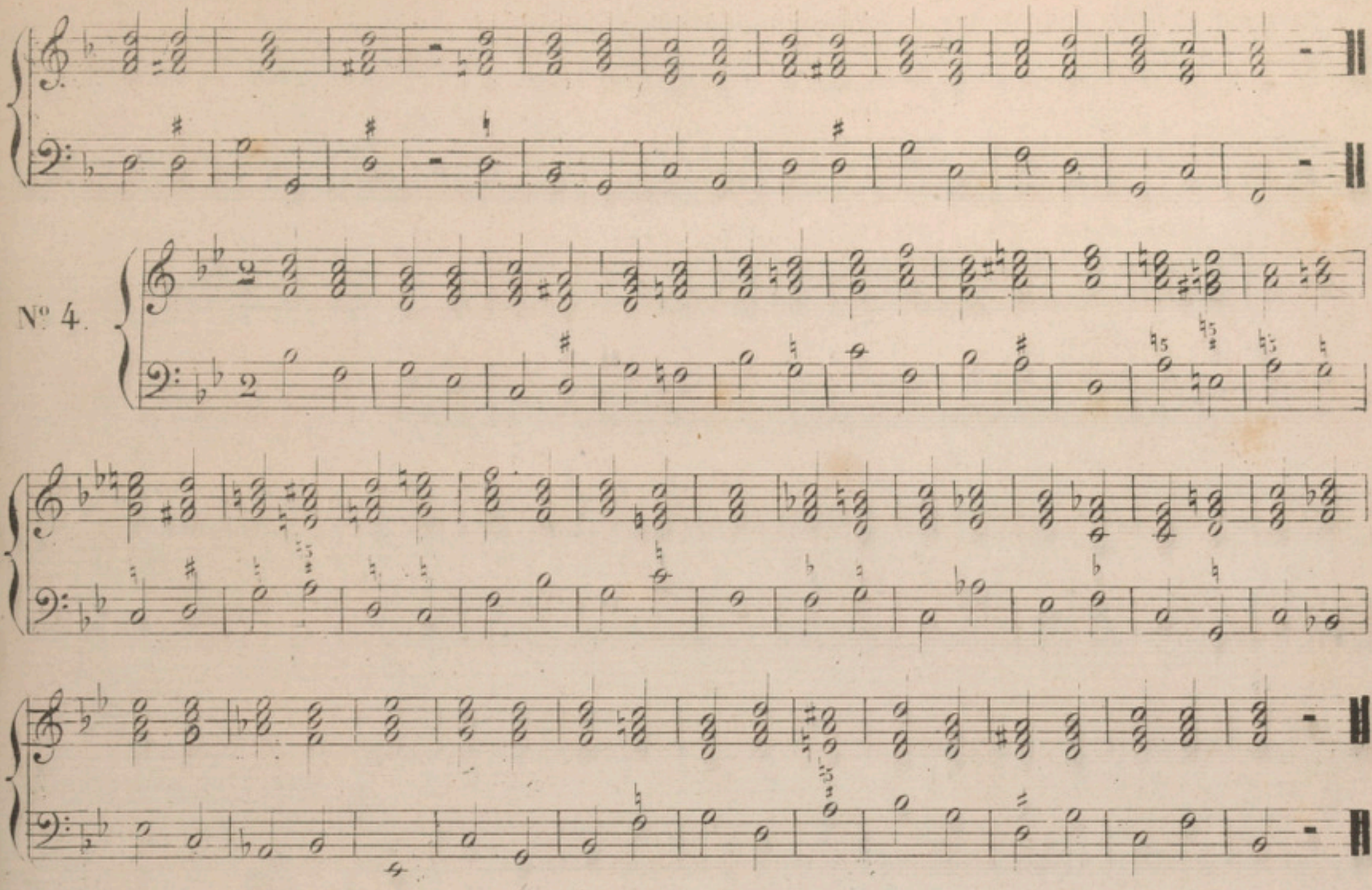
sairement avoir acquis une grande habitude de l'HARMONIE. et de discerner les meilleurs moy ens à adopter pour écrire avec pureté, soit en changeant à propos la position de l'accord, soit en doublant ou en retranchant une note dans les cas qui l'exigent, soit en n'écrivant point toujours rigoureusement à trois ou quatre parties, etc. etc.

ACCORDS PARFAITS MAJEURS et MINEURS. (Voyez Page 10.)

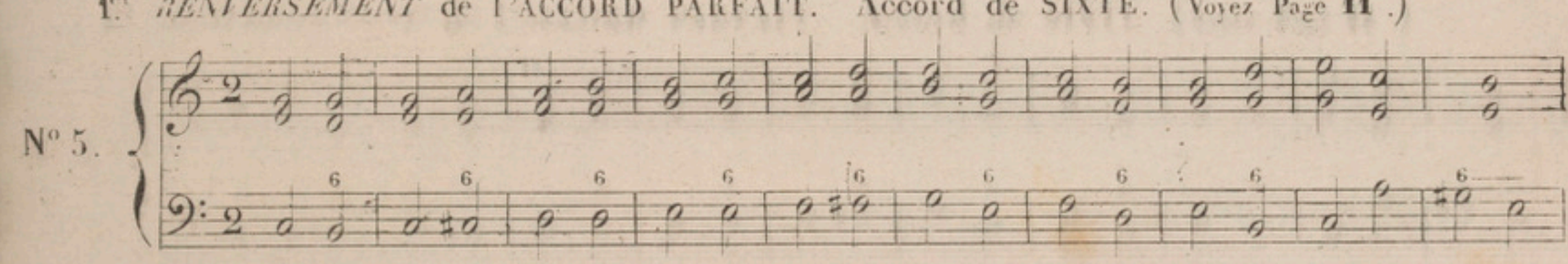


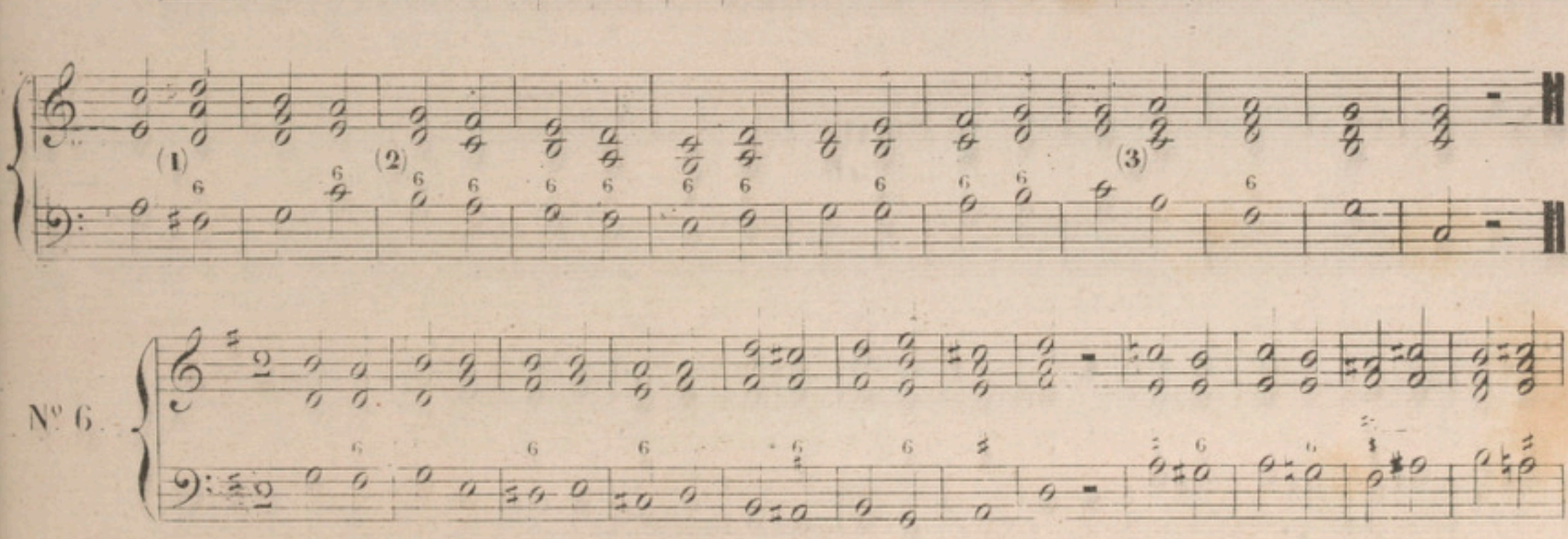
(1) Quoique le CORRIGÉ de ces PARTIMENTI soit écrit seulement en ACCORDS PLAQUÉS, il est cependant facile de reconnaître la marche de chaque partie, afin de pouvoir, si l'on veut, les récrire en Accolade de 3 ou 4 parties distinctes, comme l'exemple du *Volta* de la page 9.

(2) Il n'est pas rigoureusement nécessaire d'écrire toujours avec le même nombre de parties Lorsque la pureté de l'harmonie l'exige, on peut quelquefois en retrancher ou en ajouter une Ici l'enchaînement des accords rend indispensable la suppression de la quinte Les cas semblables se reproduisent fréquemment dans les PARTIMENTI suivants (162)



Nº 4.

1.er *RENVERSEMENT* de l'ACCORD PARFAIT. Accord de SIXTE. (Voyez Page **11**.)

Nº 5.



Nº 6.

(1) Quoique cet Exercice soit écrit à trois parties, on obtient un meilleur enchaînement des accords en ajoutant quelquefois une 4.e partie. (2) Dans les Séries d'accords de SIXTE, il est impossible de conserver la position primitive

(3) A la fin d'un morceau, on peut ajouter une ou deux parties, pour obtenir plus de plénitude.

Andante.

N° 7.

(1)

Allo non tanto.

N° 8.

Maestoso.

N° 9.

(1) On peut prendre un autre renversement de la main droite sur un des tems de la mesure, afin de regagner la position primitive.

f *p* (1)

Cres. *f*

2e. *RENVERSEMENT* de l'ACCORD PARFAIT. Accord de QUARTE et SIXTE. (Voyez Page **12.**)

Moderato.

N° 10

p (2) *mf* *f*

All° giusto.

N° 11.

f *f* *p*

f *p*

Moderato.

N° 12.

Dol *f*

(1) Pour mieux lier les parties, il est préférable de donner cette marche à la partie supérieure. (2) Lorsqu'on ne peut completter un accord, et surtout dans *l'Harmonie à quatre parties*, il faut employer, de préférence, les notes qui le constituent le plus spécialemt

Accord de QUINTE DIMINUÉE. (Voyez Page 13.)

All.o non tanto.

N.o 13.

All.o moderato.

N.o 14.

Cres

Tempo di Minuetto.

N.o 15.

Cres

f

1.er *RENVERSEMENT* de l'Accord de QUINTE DIMINUÉE (Voyez Page 14.)

Andante.

N.o 16

Dol

f

p

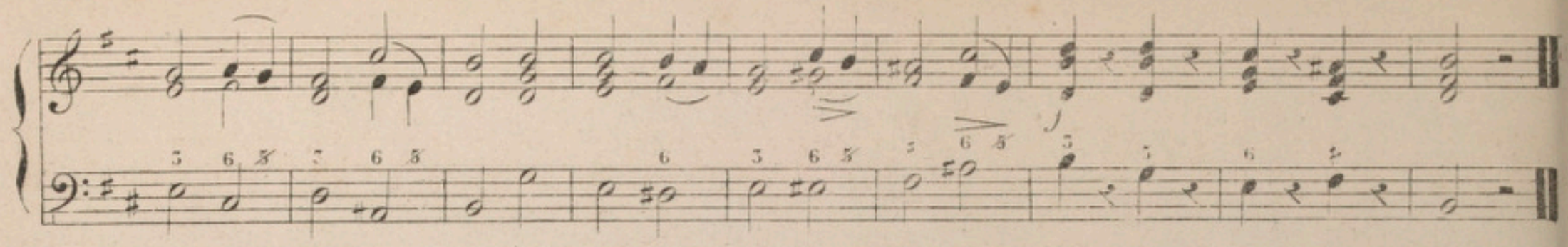
f

Moderato.

N.o 17.

f

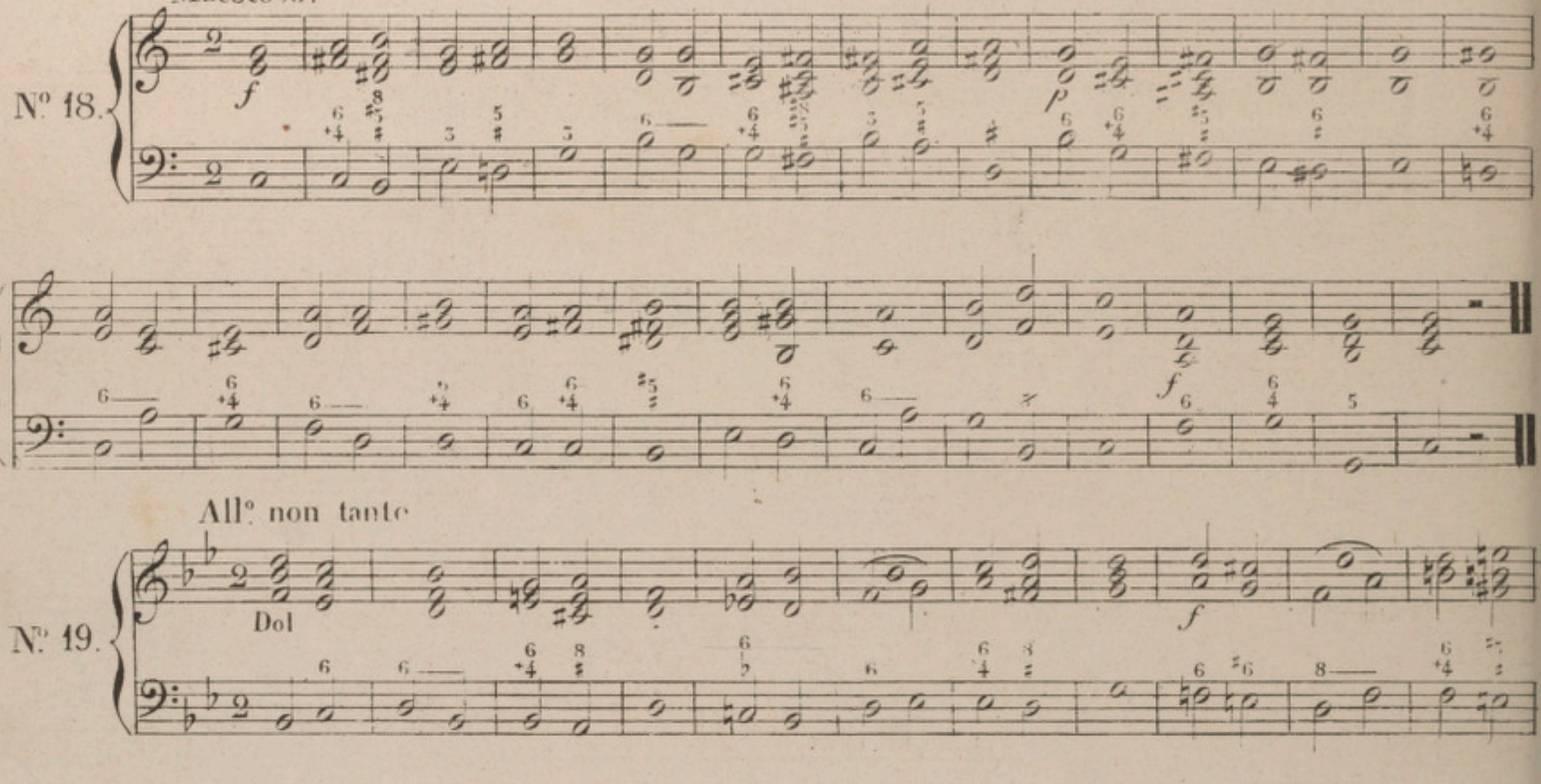
Dol



2e. *RENVERSEMENT* de l'Accord de QUINTE DIMINUÉE. (Voyez Page **14**.)

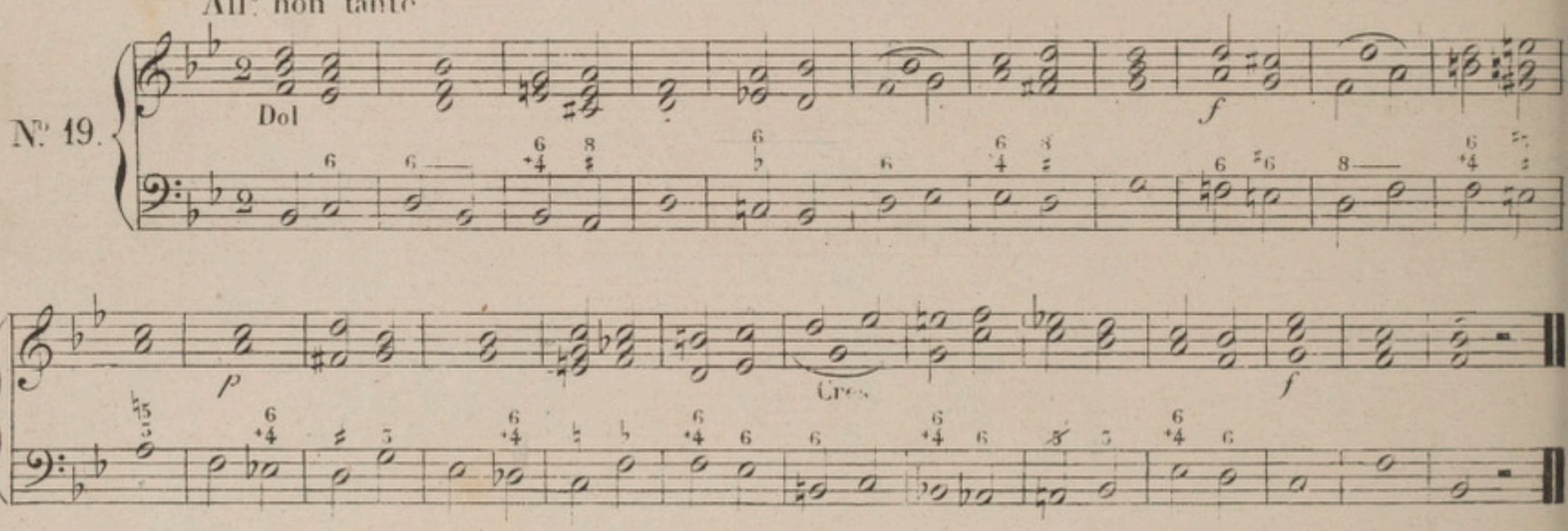
Maestoso.

N.º 18.



All.º non tanto

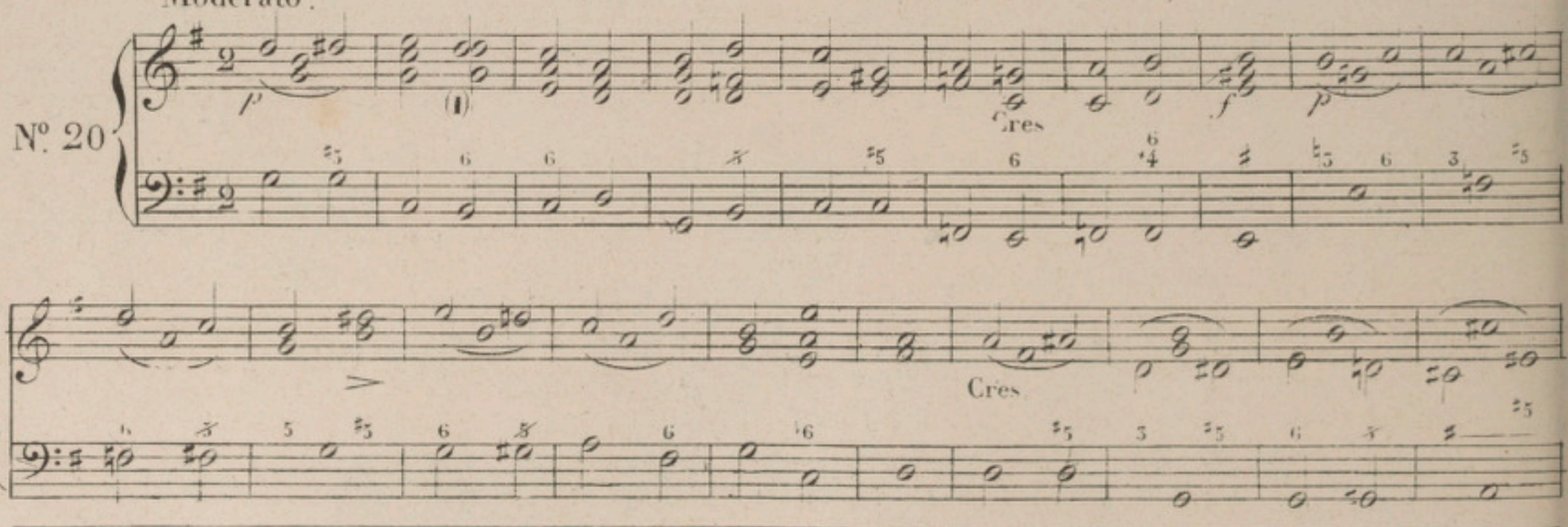
N.º 19.



Accord de QUINTE AUGMENTÉE. (Voyez Page **13**.)

Moderato.

N.º 20



1 Pour mieux indiquer la marche des diverses parties on écrit quelquefois une double note

All° non tanto.

N°. 21.

Dol

f

f

1er *RENVERSEMENT* de l'Accord de QUINTE AUGMENTÉE (Voyez Page 16.)

Allegretto.

N°. 22.

Dol

(1)

f

Dolce

f

(1) Lorsqu'une phrase est terminée, toutes les parties peuvent monter ou descendre á la fois pour prendre une nouvelle position dans la phrase suivante, surtout lorsqu'elle commence par le même accord.

87.

All.o non tanto.

N.o 25.

Cres

2e *RENVERSEMENT* de l'Accord de QUINTE AUGMENTÉE. (Voyez Page 16.)

Moderato.

N.o 24.

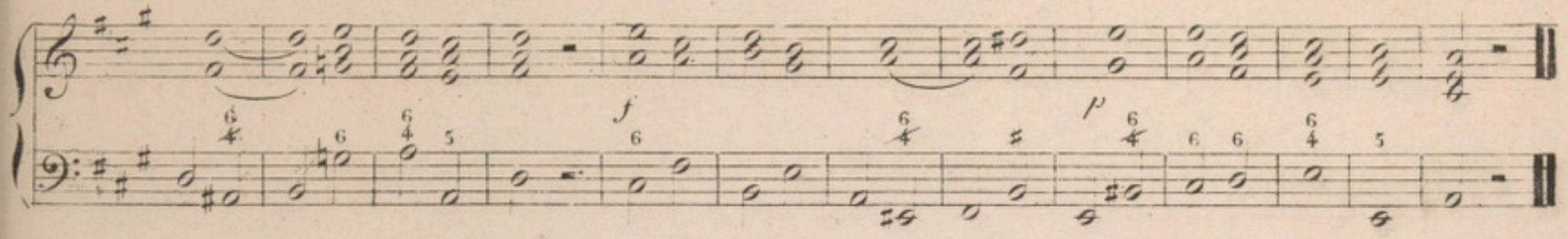
(1)

Cres

Maestoso

N.o 25.

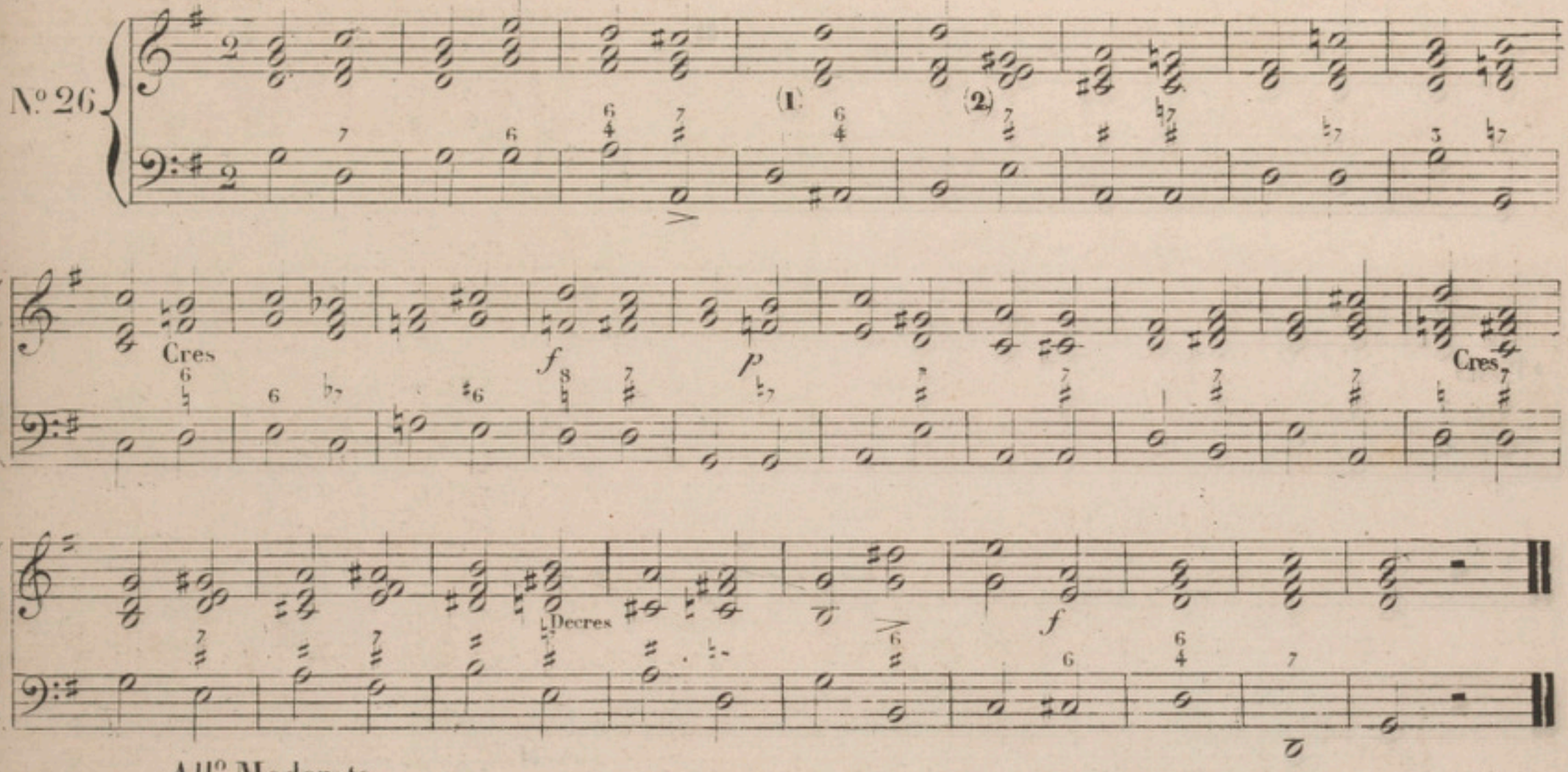
(1) On pourrait aussi chiffrer de cette manière :



Accord de SEPTIÈME DOMINANTE (Voyez Page 17.)

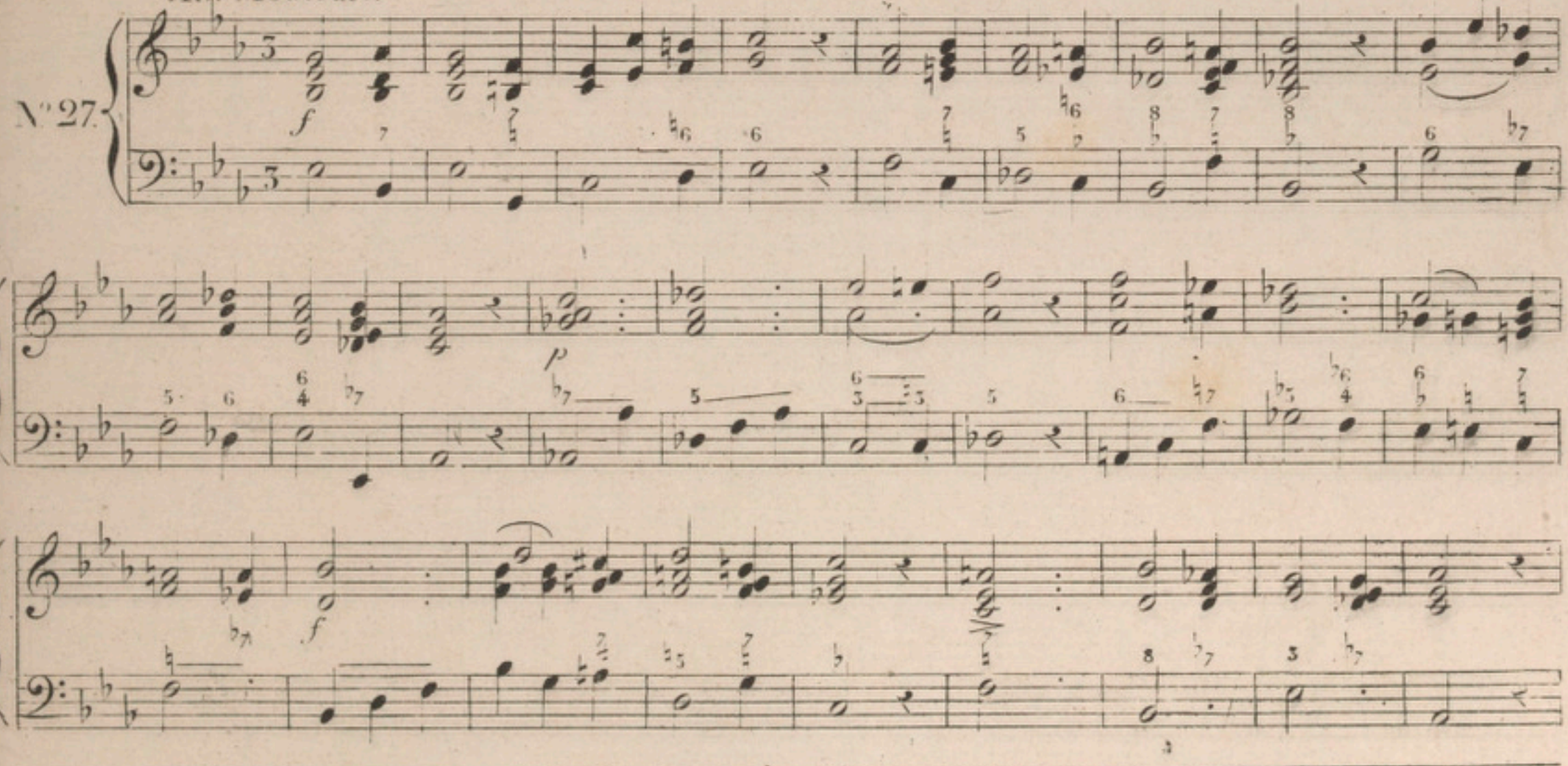
Andante.

N.° 26.



All.° Moderato.

N.° 27.



(1) Ici l'accord ne peut être complet, le SOL qui forme Septième devant descendre sur le FA. Le *Nota* suivant, ainsi que la première et l'avant dernière mesure de ce N.° présentent plusieurs autres manieres d'employer l'accord de SEPTIÈME DOMINANTE

(2) Souvent, dans l'emploi de cet Accord, on retranche la quinte, et l'on double la note de la Basse.

(1) Cres.

1.er *RENVERSEMENT* de l'Accord de SEPTIÈME DOMINANTE. (Voyez Page 18.)

All.o moderato.

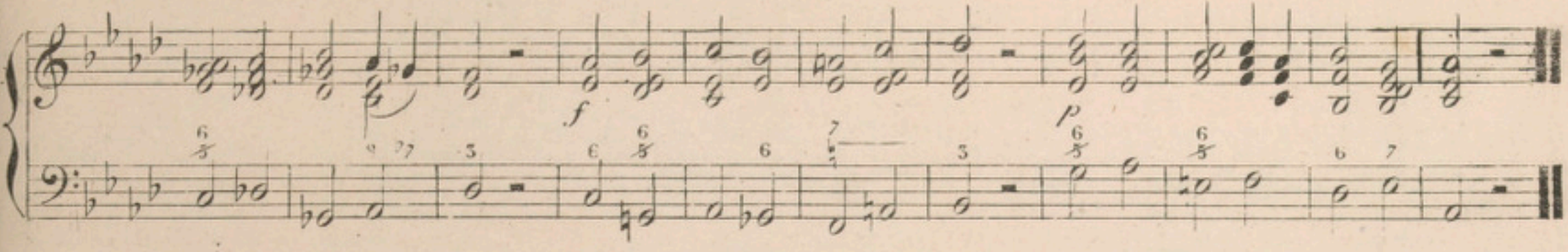
№ 28.

Allegro

№ 29.

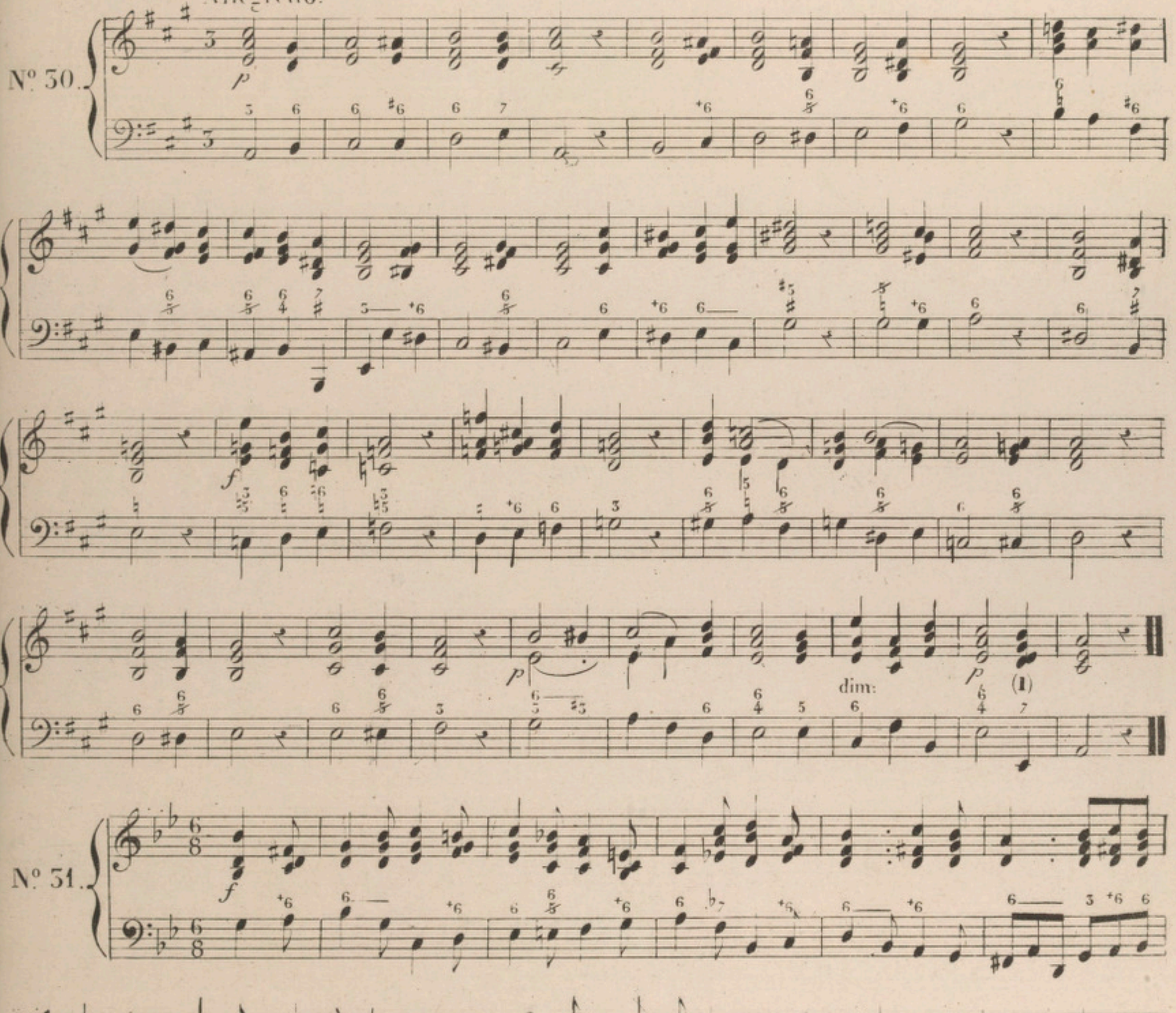
Dol

(1) Quelquefois, la pureté de l'Harmonie demande que l'une des parties compte un silence, et n'entre qu'à l'un des tems suivans de la mesure.



2e. *RENVERSEMENT* de l'Accord de SEPTIÈME DOMINANTE. (Voyez Page **18.**)

Allegretto.



(1) Par ce moyen l'accord de SEPTIEME DOMINANTE et sa résolution sont employés complets. Les deux *Notes* de la Page **87** indiquent plusieurs autres manières d'écrire ces deux accords

91

Dol

3e *RENVERSEMENT* de l'accord de SEPTIÈME DOMINANTE. (Voyez Page 19.)

Andante.

N° 52

Dol

uf

p

f

p

f

p

All° Moderato.

N° 53

mf

Accord de SEPTIÈME SENSIBLE. (Voyez Page 20.)

Maestoso.

№ 34.

Cres

(1) Pour éviter une fausse relation, il faut retrancher le *Si* dans cet accord. Le même cas se représentera fréquemment

Andante.

N°. 35

mf

p

f

p

f

dol

f

1er *RENVERSEMENT* de l'Accord de SEPTIÈME SENSIBLE. (Voyez Page 21.)

Moderato.

N°. 36.

mf

p

Andante con moto.

N°37.

2e *RENVERSEMENT* de l'accord de SEPTIÈME SENSIBLE (Voyez Page **22**.)

Allegro.

N°38.

(1) Cette manière de chiffrer $\frac{6}{5}$ + remplace celle-ci $\frac{6}{5}$ ♮ ♭ ♯

Andantino.

N°39.

Cres.

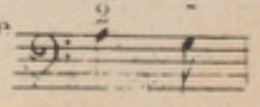
Cres

3e. *RENVERSEMENT* de l'accord de SEPTIÈME SENSIBLE. (Voyez Page **22**.)

Allegretto.

N°40

1 On aurait pu aussi chiffrer de cette manière $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$

2 Abréviation de

Maestoso.

N°41.

Accord de SEPTIÈME DIMINUÉE. (Voyez Page 23.)

Andante.

N°42.

p

f

p

Andantino.

N°43.

mf

p

Cres

f

Dol

f

Dol

Maestoso

N.° 44.

Cres

Allegretto.

N.° 45.

Dol

2e. *RENVERSEMENT* de l'accord de SEPTIEME DIMINUÉE. (Voyez Page 25)

Andante

N° 46

All.o moderato.

N.° 47

3e *RENVERSEMENT* de l'accord de SEPTIÈME DIMINUÉE (Voyez Page 26)

Andante.

N°48.

mf

p

Cres

f

p

Cres

f

p

p

Allegretto.

N°49.

p

Cres

f

101

Dol

Accord de SEPTIEME MINEURE (Voyez Page 27.)

Andante maestoso.

N°50.

mf

p

Cres

f

p

All° moderato.

N°51.

Dol

f

f

p

Cres

(1) On a chiffré les ACCORDS PARFAITS qui servent de preparation aux Suspensions.

Cres

p *f*

1^er^ *RENVERSEMENT* de l'accord de SEPTIÈME MINEURE Accord de QUINTE et SIXTE.

Andante.

(Voyez Page 28)

№ 52.

f

p

mf

p

Cres

f

Andante.

№ 53.

Dol

f *p*

2e *RENVERSEMENT* de l'accord de SEPTIÈME MINEURE. (Voyez Page 28.)

Andante.

N° 54.

Allegretto.

N°. 55.

3e *RENVERSEMENT* de l'accord de SEPTIÈME MINEURE. (Voyez Page 29.)

Moderato.

N° 36.

Cres.

Più lento.

Andante.

N° 37

p *f*

p Cres

f *p*

Accord de SEPTIÈME MAJEURE (Voyez Page 30.)

All.o maestoso.

N.o 58.

mf *p*

f *p*

p

Cres

Dol

Andantino

N° 59

Decres

Dol

1.er *RENVERSEMENT* de l'accord de SEPTIÈME MAJEURE. (Voyez Page 31)

All.o non tanto.

N° 60.

Dol

Allegretto.

N° 61

RaRent

A tempo.

2e. *RENVERSEMENT* de l'accord de SEPTIÈME MAJEURE (Voyez Page **31**.)

Andante.

N° 62

Dol

Dol.

Andantino.

N. 63

3e. *RENVERSEMENT* de l'accord de SEPTIÈME MAJEURE. (Voyez Page 32)

All.o Moderato.

No. 64.

Andante.

N° 65.

Dol

mf

p

f

f

p

f

f

Accords de NEUVIÈME MAJEURE, et de NEUVIÈME MINEURE DOMINANTE. (Voyez Page 33.)

And^te Maestoso.

N° 66.

111

Accords de ONZIÈME TONIQUE et de TREIZIÈME MAJEURE et MINEURE TONIQUE (Voyez Page 31)

All.o giusto.

N.o 67.

Cres

All.o moderato.

No. 68.

No. 69.

EXERCICES d'accompagnement sur les SUSPENSIONS SIMPLES. (Voyez Page 35)

All.o giusto.

Dol

Cres

(1)

mf

All.o Moderato.

p

(2)

mf

(2)

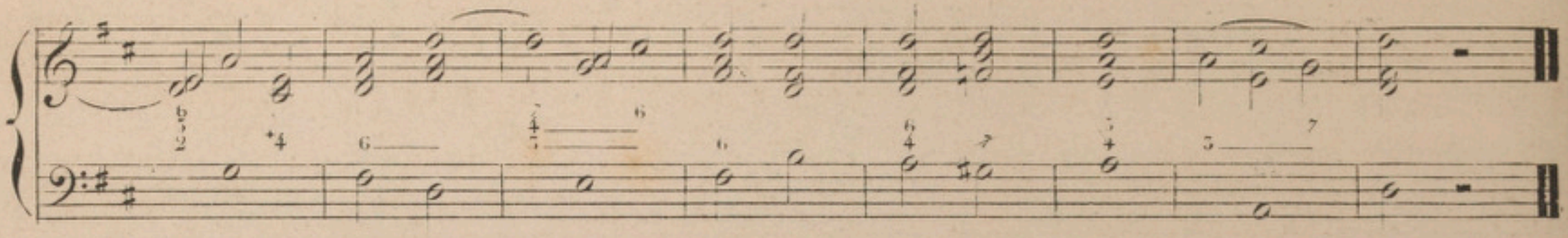
No 70.

(1) Un silence peut supporter le même accord que la note de Basse qui le suit immédiatement.

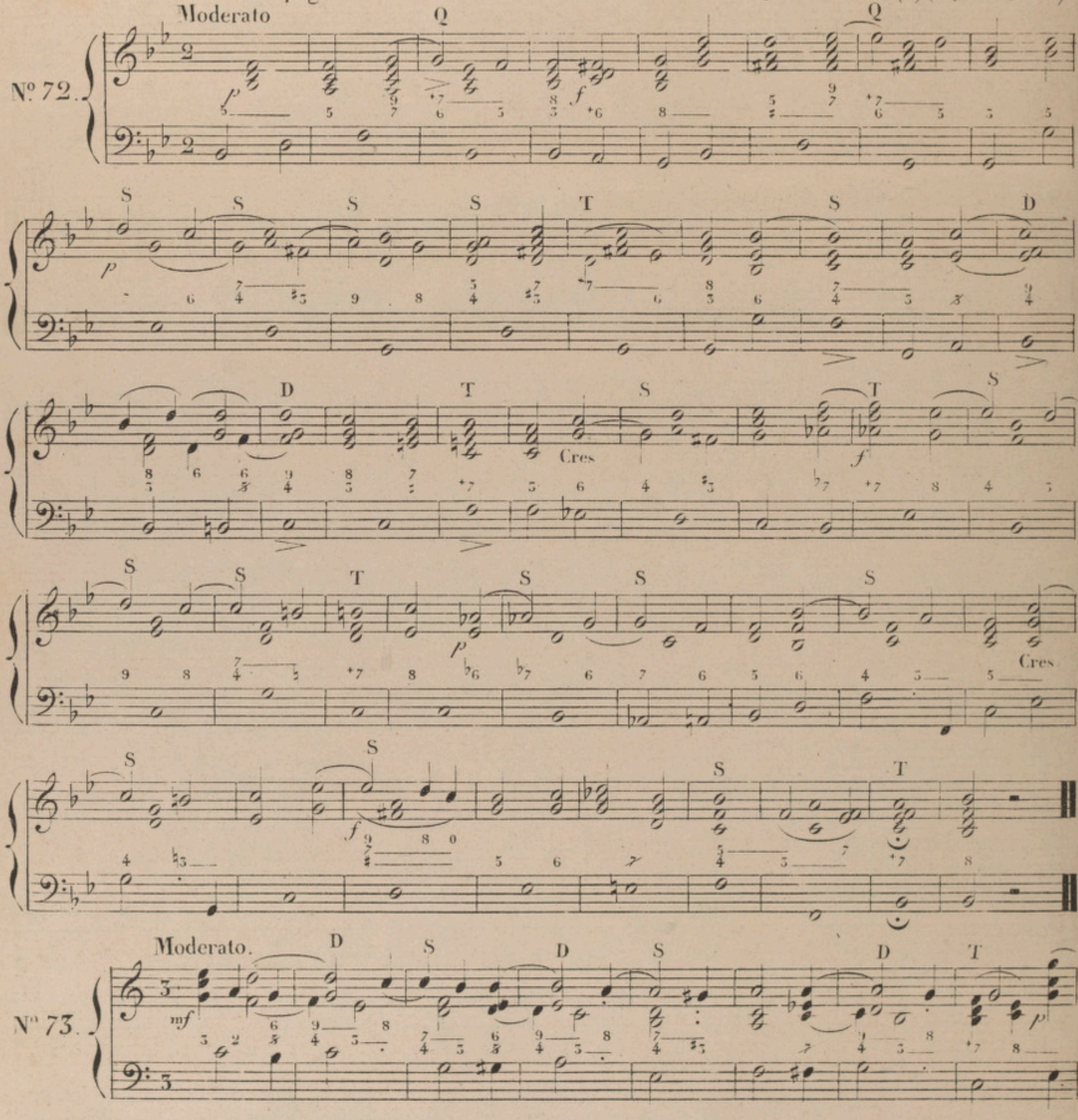
(2) Dans cet EXERCICE, on trouvera plusieurs phrases où la valeur de note de la préparation n'est point égale à celle qui forme la Suspension. Comme je l'ai déjà dit, cela n'est point une faute d'HARMONIE. Cette licence, qui n'a rien de choquant pour l'oreille, n'est prohibée que dans le CONTREPOINT rigoureux.

Allegro.

№ 71.



EXERCICES d'accompagnement sur les SUSPENSIONS TRIPLES et QUADRUPLES (1) (Voyez Page 38)



(1) Dans les Nos **72** et **73**, les Suspensions simples sont indiquées par S. les Suspensions doubles par D. les triples T, et les quadruples par Q.

ACCORDS ALTERES et accords de SIXTE AUGMENTÉE. (Voyez Page 39.)

Moderato.

Nº 74.

Cres

pp

GAMMES HARMONIQUES. MODE MAJEUR. (Voyez Page 41.)

DO majeur. 2e. Position.

N° 75.

SOL majeur. 3e. Position.

RE majeur. 1re. Position.

LA majeur. 2e. Position.

FA majeur. 3e. Position.

SI ♭ majeur. 1re Position.

MI ♭ majeur. 2e Position.

MODE MINEUR.

FA mineur. 2e Position.

No 76.

MI mineur. 3e Position.

SI mineur. 1re Position.

FA♯ mineur. 2e Position.

RE mineur. 3e Position.

119

SOL mineur. 1re Position.

DO mineur. 2e Position.

EXERCICE sur la CADENCE PARFAITE. (Voyez Page 42)

Allegro.

N°. 77.

EXERCICE sur la CADENCE A LA DOMINANTE ou DEMI CADENCE. (Voyez Pages 42 et 43)

Andante.

N°. 78.

EXERCICE sur la CADENCE INTERROMPUE (Voyez Page 43.)

Allegro.

N° 79.

Tasto solo

à contre temps

(1)

(1) Dans un cas semblable, on fait, sur le silence, la préparation de la suspension suivante.

EXERCICE sur la CADENCE ÉVITÉE. (Voyez Page 41)

N.° 80. And.te Maestoso

EXERCICE sur la CADENCE ROMPUE. (Voyez Page 44 et 45)

And.te con moto.

No. 81.

EXERCICE sur la CADENCE PLAGALE. (Voyez Page 46)

Andante maestoso.

N° 82.

Dol

Cres

f

p

Cres

f

f

Adagio.

EXERCICE sur les NOTES DE PASSAGE. (Voyez Pages 43 et 47)

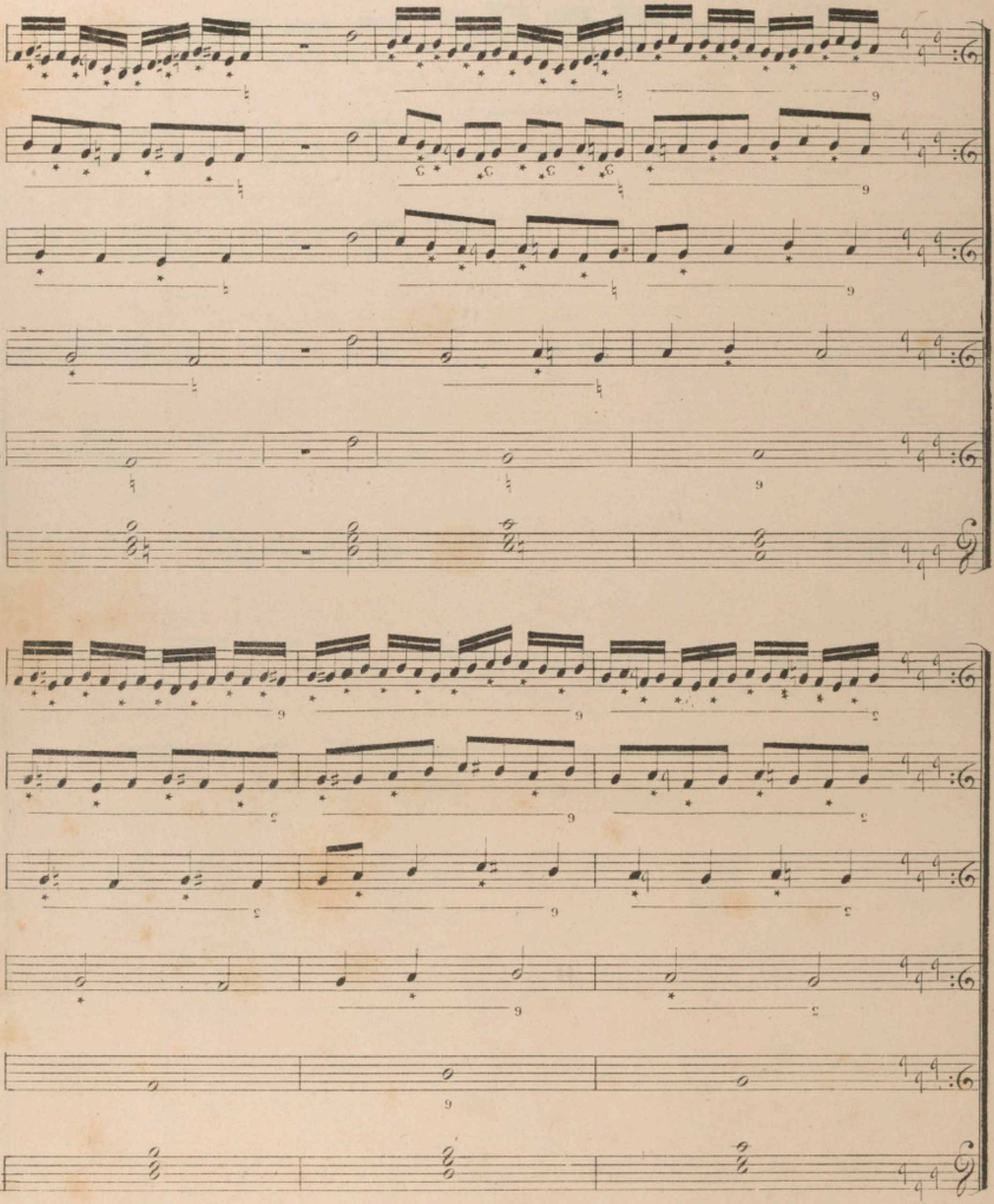
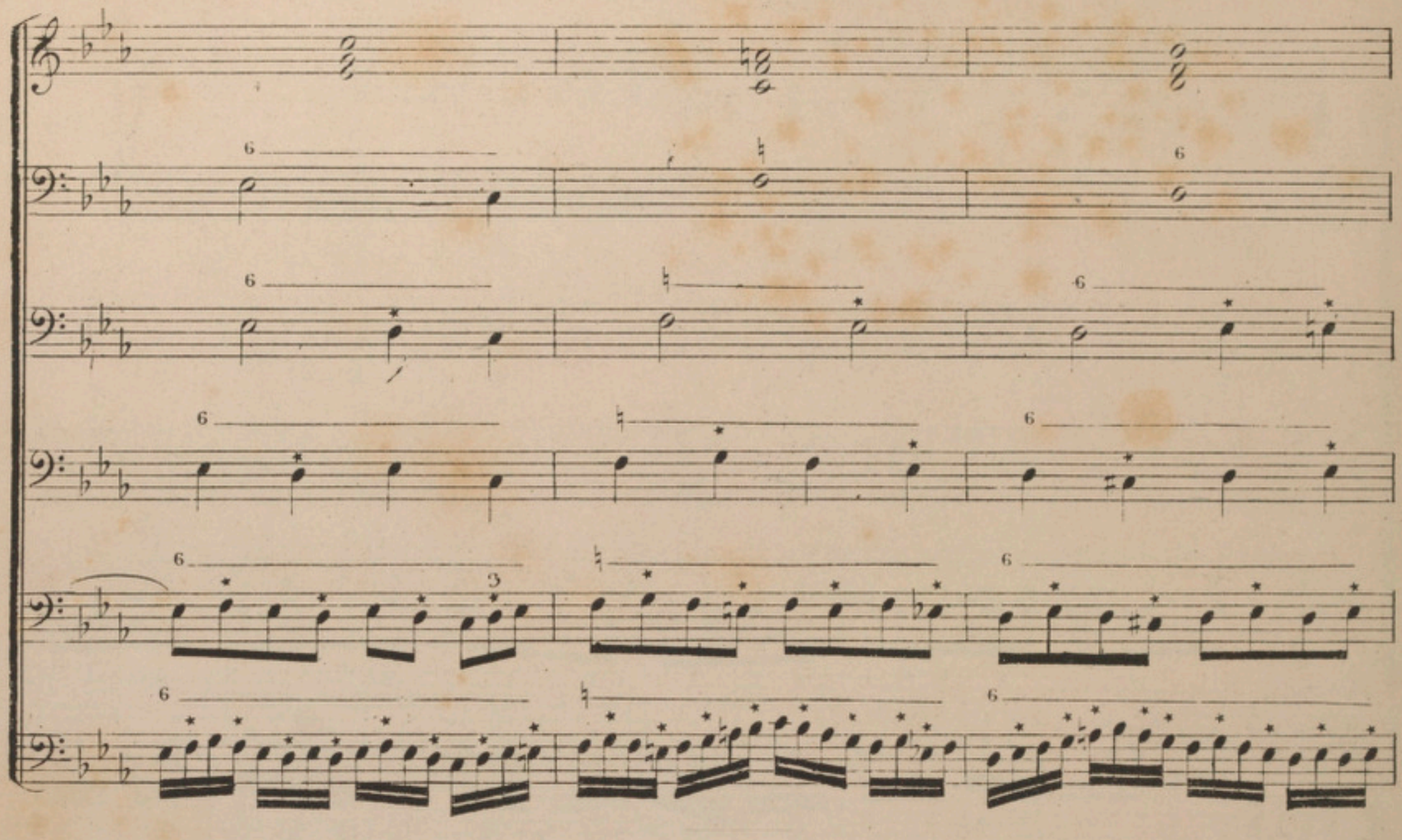
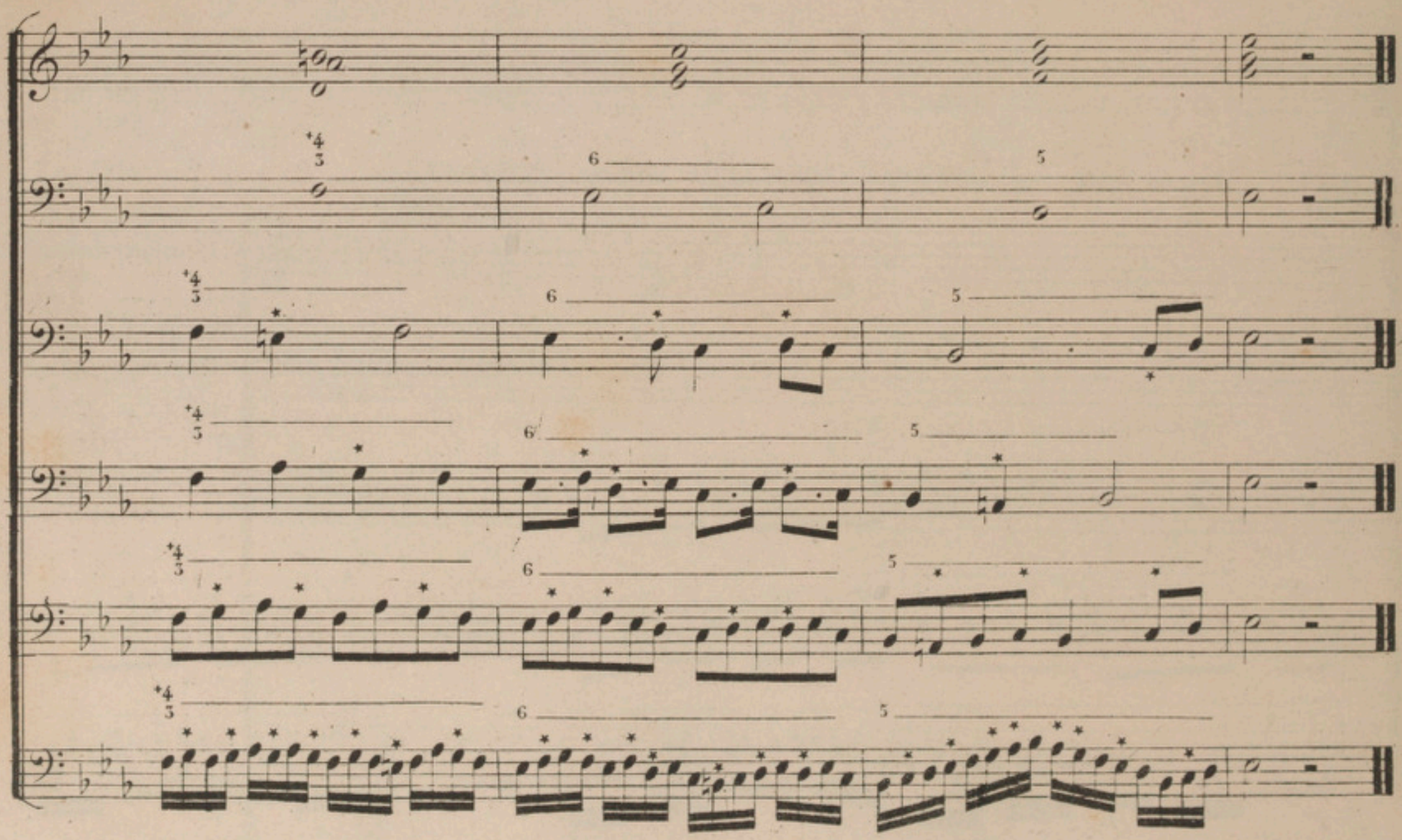
Andante.

Accompagnement.

Sujet.

1re Var.

2e Var.

3e Var.

4e Var.